

مراجعات الفكر السردي الحديث

الدكتور
هادي شعلان البطحاوي



سُبْحَانَ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسِيرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَرَدُوكُمْ
إِلَى عَذَابِ الْفَيْرِ وَالشَّهَدَةِ فَيَتَسَمَّكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ)

الظاهر
العلوي



مراجعات الفكر السدي الحديث

الدكتور
هادي شعلان البطحاوي

الطبعة الأولى
1437 هـ - 2016 م



دار الرشوان للنشر والتوزيع - عمان



الرِّضوان

لنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 813.9

مراجعات الفكر السردي الحديث

هادي شعلان البطحاوي

الواسمات: النقد الأدبي / الفكر /

(رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية 1267/3/2015)

دار الرِّضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية ~ مجمع الرِّضوان التجاري - رقم 118

هاتف +962 6 4611169 ~ هاتف +962 6 4616436 ~ فاكسون +962 6 4616435

من بـ 926141 عمان 11190 الأردن

E-mail: info@daralredwan.com

www.redwanpublisher.com

جميع الحقوق محفوظة للناشر. لا يُسمح باعادة إصدار هذا الكتاب، أو نسخ جزء منه أو تدوينه
أي نطاقٍ لسلسلة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خططي من الناشر.

All Rights Reserved. No part of this book may be reproduced. Stored in a retrieval system.
Or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publisher.

المحتويات

الصفحة		الموضوع
11	المقدمة
15	التمهيد
الفصل الأول		
المراجعات الفلسفية		
19	المبحث الأول / النظريات الاجتماعية
19	1. جورج لوكاش.....
29	2. لوسيان غولدمان.....
47	3. ميخائيل باختين.....
55	المبحث الثاني / النظريات البنوية
55	1. السردية الشكلية.....
64	2. السيميانية السردية.....
الفصل الثاني		
المراجعات الأيديولوجية		
75	المبحث الأول / الأيديولوجيا
75	1. مفهوم الأيديولوجيا
82	2. الأيديولوجيا والأدب
85	3. الأيديولوجيا ونظرية الرواية

88	المبحث الثاني / النظريات الاجتماعية
88	- المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس)
93	- المرحلة الثانية (مرحلة النظرية)
94	1. جورج لوكاش
98	2. لوسيان غولدمان
104	3. ميخائيل باختين
111	- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية)
118	المبحث الثالث / النظريات البنوية
118	أولاً / البنوية والمناخ الأيديولوجي
125	ثانياً / السردية البنوية

الفصل الثالث

المراجعات اللسانية

138	المبحث الأول / النظريات الاجتماعية
138	أولاً / المرحلة الثانية
138	1. لوكاش وغولدمان
144	2. باختين
151	ثانياً / المرحلة الثالثة
156	المبحث الثاني: النظريات البنوية
156	أولاً / اللسانيات

157	1. الثورة اللسانية
159	2. مسوغات النموذج اللساني
162	3. تلقي اللسانيات
163	4. اثر اللسانيات
166	5. موضوع اللسانيات والبنوية
167	6. علاقة اللسانيات بالنقد
168	ثانيا/ المحاولات التمهيدية
168	1. الشكلانيون الروس
173	2. كلود ليفي شتراوس
176	ثالثا/ السردية الشكلية
176	1. رولان بارت
184	2. تودوروف
194	3. جيرار جينيت
199	4. ما بعد النظرية
202	رابعا/ السيميانة السردية
202	1. الجيردادس غريماس
211	2. كلود بريمون

الفصل الرابع

المراجعات النقدية

217	المبحث الأول/ النظريات الاجتماعية
219	أولاً/ المرحلة الثانية
220	1. جورج لوكاش.....
225	2. لوسيان غولدمان.....
235	3. ميخائيل باختين.....
241	ثانياً/ المرحلة الثالثة.....
246	المبحث الثاني/ النظريات البنوية.....
247	أولاً/ المحاولات التمهيدية.....
247	1. النقد الانجلو امريكي
249	2. الحركة الشكلانية.....
254	3. النقد الجديد
256	4. حركة براج
259	5. رواد الرواية الجديدة.....
260	6. مدرسة كونستانس وما قبلها.....
264	ثانياً/ السردية الشكلية.....
264	-1 رولان بارت
269	-2 تزفيتان تودوروف

274 -3 جيار جينيت
282 ثالثاً/ السيمياء السردية
282 1. الجيرداس غرياس
292 2. كلود بريون
297 قائمة المصادر

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

المقدمة

الحمد لله حق حمد على قدیم إحسانه. وصلی الله على خیر خلقه محمد واله
المیامین، وبعده.

لقد عَبَرَ الإنسان عن نفسه، في كل ما توصل إليه من نظم معيشية (سياسية واقتصادية واجتماعية)، وفکرية (الفلسفات والعلوم)، وفنية (أشكال الفنون المختلفة)، وأدبية (القصص والسرد عموماً). وقد يُعترض أن الأدب أوسع من أن يقتصر على القصص. غير أن الشعر لا يستخدم اللغة وسيلة، وحيث أن البحث عن الحقيقة أدبياً لا يكون إلا عن استخدام اللغة أداة، كما يقول سارتر، فلا يبقى غير القصص يستطيع ذلك. كما أن الشعر يوغل في فرديته، بينما تحيط القصة بالفضاء الاجتماعي الواسع، بما يسمح بتشكيل رؤية تجريدية للإنسان، تكون معبرة عنه.

وإذا كانت ميزة الرواية في قدرتها على التعبير عن خصوصيتها الثقافية (الزمانية والمكانية)، فإن نظرية الرواية لا تبعد كثيراً عن ذلك، وتعبر من جانبها عن خصوصية أخرى أيضاً. كما أن النظرية النقدية عموماً ونظرية الرواية خصوصاً ليست اهاماً، مثلما إنهما ليستا بمجموعة من المواقف الذوقية، وإنما منهجهية مسببة في رؤية النص ومن ثم في رؤية العالم، توازي منهجهية الأديب في رؤيته. فكانت على صلة واضحة بالفلسفات والأيديولوجيات السائدة. لذلك تمثل المرحلة الثقافية شرطاً للنظرية النقدية. ويتصل به ان لكل مرحلة نظريتها أو نظرياتها الموازية للمراحل الثقافية.

إن النظرية ظاهرة تاريخية، بكل التزامات هذا التوصيف. لا يمكن ان تنشأ مرتين لأبوين مختلفين. فيقتضي انتقاماً ان يكون مراعياً لسياقات مختلفة، تحفظ خصوصيتها التاريخية. لهذا ليست النظرية ظاهرة كونية. ان ميراث اللحظة التاريخية يترك فيها ملامحه التي تقعدها عن بلوغ الكونية، فلا تعيش خارج حدود الزمان فتكون سرمدية، ولا المكان. لكن ذلك لا يعني إنكار قدرتها على الانتقال بين الثقافات، وإنما

يؤكد أن العضو الغريب قد يعمل في الجسم، لكن الأخير لن يقبله قبولاً تاماً. إن هجرة النظرية لا تشبه هجرة التكنولوجيا؛ لأنها تتشكل من مواد ثقافية حية لها دائماً مقاساتها الخاصة والحساسة التي يتعدّر بعدها حشرها في قوالب مسبقة. فالنظرية تفقد جدواها حين تعسف في تطوير النصوص. وهذا يختصر أهم إشكاليات النقد العربي الحديث العاجز عن إشراب الثقافة العربية في النظرية التي يستوردها، ومن ثم فهو عاجز عن إنتاج نظرية عربية ظلت حلمًا يداعب خيال النقاد منذ قرن.

إن نظرية الرواية ذات خصوصية أوروبية شديدة. فهي إما نظرية للرواية الأوروبية، وهذا ما عبرت عنه النظريات الاجتماعية. أو نظرية أوروبية للرواية، وهذا ما عبرت عنه النظريات البنوية. ويعود ذلك إلى أنها عموماً ثمرة كونتها مرجعيات محددة أسهمت في توجيهها وجهتها التي يمت. ومن هنا جاءت محاولتنا في دراسة ما وراء النظرية والتفتيش في الجذور التي تغذت منها – وهي متعددة بما يؤكد تارينجية الظاهرة الثقافية – دون الخوض في النظرية، إلا ما كان له صلة بذلك.

يتقصى البحث اتجاهين نقديين هما: النقد الاجتماعي والنقد البنوي؛ لإسهامهما الواضح في إنصاف المشروع النقدي عموماً، ولأنهما المسؤولان عن إنتاج النظريات الأول للرواية في العصر الحديث. وجرى التوجّه نحو، مرحلة إنتاج النظرية، أي المرحلة التي استوت فيها النظرية كاملة، أكثر من المراحل السابقة واللاحقة؛ لأنها المرحلة التي تسهم فيها المراجعات المختلفة في تكويناً لا تحوّلها. فمن المعروف أن المرحلة اللاحقة للنظرية كانت سماتها التحول لا التكوير، وهذا ما يحدد علاقتها بمراجعاتها.

إن ثقافة منظري الرواية الواسعة جعلت العلاقة بين المراجعات ذات طبيعة جدلية تحاول كل منها الهيمنة على النظرية وتوجيهها دون غيرها. فكانت النظرية محل لتجاذبات تلك المراجعات وتشابكاتها؛ لأنها في أقل تقدير متعددة وليسَ واحدة.

أما منهجية البحث، فقد جرى تقسيمه على أربعة فصول يتقدمها تمهيد يعرف بنظريات الرواية و مهمتها. تخصص كل فصل بمرجعية منها. ويمكن تقسيم المراجعات إجمالاً على قسمين: المراجعات السياقية المسؤولة عن الإحاطة بالظرف التاريخي والفكري الذي انبثقت عنه النظرية. ويشمل المراجعات الفلسفية والمراجعات الأيديولوجية. و مراجعات التقنيات التي تستقي منها النظرية إطارها النظري وأدواتها الإجرائية. وتشمل المراجعات اللسانية والمراجعات النقدية. وقد جرى تقديم المراجعات السياقية على التقنيات؛ لأنها تمثل المرحلة الأولى في صياغة النظرية، وفيها كانت المراجعات الفلسفية الفصل الأول والمراجعات الأيديولوجية الفصل الثاني؛ لأولوية الفلسفة، فلا أيديولوجيا دون أن تسبقها فلسفة. بينما جرى تأخير الأخرى، وفيها تم تقديم المراجعات اللسانية في الفصل الثالث على النقدية في الفصل الرابع؛ لاسهامها البارز في صياغة النظريات البنوية.

وتم تقديم النظريات الاجتماعية، في كل فصل، على النظريات البنوية لأسبقيتها التاريخية. وفي النقد الاجتماعي جرى تقديم غولدمان على باختين، مع تأخيره عنه زمنياً، لأسباب منهجية تتعلق بتبعيته للوكاش حيث كان امتداداً له، فجاء بعده. أي إننا لم نقدمه على باختين، لكننا أخذناه بلوكاش، فلزم منه التقديم. وفي النظريات البنوية قدمنا النظرية السردية على السيميائية السردية؛ لأنها كانت أسرع نضجاً وأكثر انتشاراً.

وأخيراً، فاني لا أطمح للكمال؛ لأننا - بني البشر - موسومون بالنقص مذكناً. فلا أرجو لعملي ما لا ارجوه لنفسي. وحسبي بذلك اعتذاراً عما لحق به من نقص وهنات، واني لم ادخل وسعاً لإتمامه على أفضل وجه طوال سنواته الثلاث التي لازمني فيها يومياً. ولو كان في النفس أكثر من ذلك لفعلت. واني لو أصبحت بفضل أستاذي المشرف أ.د. قيس حزة الخفاجي الذي كان نعم المرشد، وبفضل ملاحظاته الذكية التي أضاءت لي ما استغلق، ولو اخطأت بذلك مني وحدى؛ لأنني لم الزم نفسي بكل ملاحظاته. والحمد لله رب العالمين في الأولى وفي الأخرى.

التمهيد

ابتدأ النقد الأدبي، في عصوره الأولى عند الإغريق، على أيدي فلاسفة (أفلاطون، أرسطو)، ومنذ ذلك الحين ظل النظر الفلسفـي ركناً أساساً في النظرية النقدية، حتى صارت النظرية تتطـلـق أولاً من الإطار الفلسفـي الذي تضع نفسها فيه، وتوسـس معاييرها عليه. ويصح القول: إن الأساس الفلسفـي والمحـتوى الفلسفـي للنظرية ظلت هي مثار الجدل والخلاف بين من يقبلون أو يرفضون هذه النظرية أو تلك، وكان من جراء الحضور اللافـت للمحتوى الفلسفـي فيها، أن الأحكـام الفلسفـية تحولـت إلى أحكـام نقدـية، فـمفاهـيم أفلاطـون عن المحـاكـاة التي تمـ هـجـوبـها رـفـضـ جـزـءـ كـبـيرـ من النصوص الأدـبية هي مـفـاهـيم فـلـسـفـية قبلـ أن تكونـ أـحـكـاماـ نـقـدـيةـ. ويـقـاسـ علىـ ذـلـكـ المـراـحلـ الـلاحـقةـ الـتيـ تـطـورـتـ فـيـهاـ النـظـرـيـةـ النـقـدـيـةـ اـنـتـهـاءـ إـلـىـ العـصـرـ الـحـدـيثـ، الـذـيـ أـصـبـحـ مـعـهـ التـدـاخـلـ بـيـنـ النـظـرـيـةـ وـالـإـطـارـ الـفـلـسـفـيـ اـبـرـزـ سـمـاتـ النـظـرـيـةـ. حتىـ انـ أـسـلـافـ النـقـادـ هـمـ الـفـلـاسـفـةـ. وـالـمـلـفـتـ فـيـ كـلـ ذـلـكـ أـنـ لـيـسـ هـنـاكـ ضـابـطـ يـحـكـمـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ النـظـرـيـةـ وـالـفـلـسـفـةـ، لـذـلـكـ ظـلـ كـثـيرـ مـنـ الـمـفـاهـيمـ الـفـلـسـفـيـ غـيرـ مـتـمـثـلـ نـقـدـيـاـ، أـيـ لـمـ ظـرـجـ بـوـصـفـهاـ مـعـايـيرـ نـقـدـيـةـ، وـتـجـريـ عـلـيـهاـ عـمـلـيـةـ تـحـوـيلـ تـكـفـلـ لـهـ الـفـاعـلـيـةـ الـلـازـمـةـ وـهـيـ تـتـنـقـلـ مـنـ حـقـلـ مـعـرـفـيـ إـلـىـ أـخـرـ، إـلـىـ حدـودـ النـصـفـ الثـانـيـ مـنـ الـقـرـنـ الـعـشـرـينـ الـذـيـ شـهـدـ تـطـورـاـ نـقـدـيـاـ تـمـلـ بـمـيـلـادـ عـدـدـ مـنـ الـنـظـرـيـاتـ النـقـدـيـةـ الـيـ استـطـاعتـ أـنـ تـنـمـيـ أدـواتـهاـ النـقـدـيـةـ فـيـ ظـلـ إـطـارـ فـلـسـفـيـ مـتـمـاسـكـ، يـجـعـلـهـاـ لـاـ تـقـفـ عـنـ سـطـحـ الـظـواـهرـ الـاجـتمـاعـيـةـ.

المـلـفـتـ فـيـ اـمـرـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ النـظـرـيـةـ النـقـدـيـةـ وـالـفـلـسـفـةـ إـنـ نـظـرـيـةـ الـرـوـاـيـةـ اوـ الـمـسـرـحـيـةـ اـكـثـرـ تـأـثـرـاـ وـأـكـثـرـ رـصـيدـاـ فـلـسـفـيـاـ مـنـ نـظـرـيـةـ الشـعـرـ، كـماـ أـنـهاـ الـعـلـاقـةـ الـأـوـلـيـ الـتـيـ شـهـدـتـ تـمـازـجـ النـقـدـ وـالـفـلـسـفـةـ، كـماـ تـجـلـيـ فـيـ الـمـيرـاثـ الـإـغـرـيقـيـ. إـنـ نـظـرـيـةـ الـرـوـاـيـةـ، فـيـ ظـلـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ، لـمـ تـتـطـورـ تـطـورـاـ ذاتـيـاـ فـقـطـ، أـيـ باـعـتـمـادـ السـابـقـ، وـإـنـماـ ظـلـ التـطـورـ

مرهوناً بالأأخذ عن المقول المجاورة. وكما يقول شكلوفسكي "في تاريخ الفن لا ينتقل التراث من الأب إلى الابن ولكن من العم إلى ابن الآخر"⁽¹⁾. أي كما أن الرواية لا تتطور عن الرواية فقط، فان نظرية الرواية تتطور بالطريقة نفسها ، من خلال الأخذ الدائم عن غيرها.

قد تكون من بين الأسباب التي تفسر هذه الصلة، قدرة الرواية على تطوير الرؤى الفلسفية وتحويلها إلى حياة وشخصيات، خالقة بذلك مساحة مشتركة بينها وبين الفلسفة، كما تنبه على ذلك هنري جيمس من قبل، فلا يصح وصف كل فكرة على أنها عصبية عن (كذا) التعبير إلا بطريقة واحدة⁽²⁾، فما تجرده الفلسفة، تشخصه الرواية.

⁽¹⁾ نظريات السرد الحديثة، 64.

⁽²⁾ الفلسفة والأدب: تحرير اي فيليبس كريفيثز، ت. ابتسام عباس، م وتق د. عبد الأمير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1989، 329.

الفصل الأول
المراجعات الفلسفية

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

لم يكن النقد الاجتماعي في طوره الأول (ماركس، الجلز، لينين) قد بلغ تمامه واستقر جهازه المفاهيمي والاصطلاحي، حتى يبلغ درجة النظرية، إنما كان طوراً تعهيدياً. قد يكون امتيازه أنه وضع أهداف النقد الاجتماعي، وقرن النص إلى واقعه الاجتماعي والاقتصادي. ولما لم يبلغ أكثر من ذلك لم تبق ضرورة لدراسة مرجعياته الفلسفية لأننا لم نبلغ النظرية معه بعد، علاوة على أن الحديث عن مرجعياته الفلسفية سينجر إلى المشروع الفلسفى هؤلاء النقاد، لأنهم بالأساس فلاسفة، كما هو معلوم. أما الطور الثالث أو المرحلة الثالثة فان قضيتها لا تتعلق كثيراً بالحدود الفلسفية للمشروع النقدي، إنما كانت مشكلة البات نقدية أو تقنيات التعامل مع النص لاستخراج بنيته أو مضامينه. لذلك كانت المراجعات الفلسفية نفسها تقريراً، ولا سيما ان النقاد الاجتماعيين عموماً من المعتنين للفلسفة الماركسيّة، فيكون الحديث عن مرجعياتهم تكراراً لما تقدم من النقاد. لهذا اقتصر البحث على مراجعات المرحلة الثانية؛ لأنها المعنية به أولاً، دون غيرها كونها مرحلة النظرية التي لم تتحققها المرحلة الأولى أو الثالثة.

1 - جورج لوكاش :

إن أول نظرية للرواية في القرن العشرين تعود إلى شخص ينتهي، بآن واحد، إلى الفلسفة والأدب هو جورج لوكاش. الأمر الذي لا يخلو من دلالة. فصلته العميقية بالفلسفة هيأت له، بعد رحلة بحث، الأساس الذي تقوم عليه نظريته فيما بعد، إذ ظل يتردد حيناً بين هيغل وكانت ودلتاي وزيل وماركس وغيرهم، كما يشير

نفسه⁽³⁾. لقد ادخلت الفلسفة الألمانية الرواية في ضمن الأشكال الجمالية التي تحدث عنها. يقول لوكاش: أن مبادئ نظرية الرواية قد وضعت خلال هذه الفترة... حينذاك فقط، شقت الرواية طريقها كاملاً كشكل تعبييري ثمودجي للبرجوازية. وتوقفت المحاولات الرامية إلى إبداع ملحمة جديدة⁽⁴⁾، مشيراً بذلك إلى هيغل الذي عرف الرواية بأنها (ملحمة برجوازية)⁽⁵⁾، مشدداً في أن واحد، على القيمة الجمالية من جانب والقيمة التاريخية من جانب آخر، من حيث إن الرواية بتقسيدها بالملحمة تختفي بكل الخصائص الجمالية للأخير، آخذه بالحسبان التطورات التاريخية للعصر الحديث⁽⁶⁾، على وفق علاقة جدلية بين القيم الجمالية والتطورات التاريخية للأشكال الأدبية. لقد كان لوكاش يفكّر بالظاهرة الأدبية على أساس فلسفي، لذلك لم يقتصر بالإجابات غير الفلسفية للأسئلة التي تثيرها ظواهر التي وقف عندها، فهو يرى مثلاً، أن إرجاع التمايز بين الملحمة والرواية إلى الشعر والنشر تفسير سطحي من جانب، و من جانب آخر تفسير فني، كما أنه يعالج الخصوصية الأدبية بمقولات فلسفية أهمها مقوله الحقيقة، أو الصدق، أو الصحيح. هذا فإن استقصاء معنى الواقعية، عند لوكاش، يفضي إلى استقصاء الدلالة الفلسفية والأخلاقية للأدب، أكثر مما يفضي إلى تلمس الخصوصية الأدبية⁽⁷⁾. لذا عيب عليه قلة عنائه بالجانب الجمالي وضعف آلياته النقدية. قياساً بما حوتته نظريته من محتوى فلسفي.

⁽³⁾ ظ: نظرية الرواية: جورج لوكاش، ت. الحسين سبعان، منشورات التل - الرباط، ط/1988، 13.

⁽⁴⁾ م.ن، 17.

⁽⁵⁾ كان هيغل قد أخذ هو أيضاً عن ديدرول توصيفه للشكل الجديد للدراما بـ (الدراما البرجوازية - الصغيرة). نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفيت، 299 (المامش).

⁽⁶⁾ ظ: نظرية الرواية، ت. الحسين سبعان، 19.

⁽⁷⁾ الواقع والمثال: د. فيصل دراج، دار الفكر- الجديد- بيروت 1989، 41. نظرية الرواية، 52.

كانت الفلسفة التي استمد منها لوكاش (الجمليات الكلاسيكية الألمانية) أصول نظريته، أول من طرح مشكلات الرواية طرحاً منهجياً متماسكاً، على يد هيغل، من جانب، ومن جانب آخر فإن لوكاش وجد في الجماليات الألمانية إجابات عن الأسئلة المتعلقة بالتطور الأدبي على أساس اجتماعي – اقتصادي، من خلال الربط بين نشأة الرواية بوصفها جنساً أدبياً والطبقة البرجوازية الصاعدة. بحيث تصبح الرواية تطوراً تاريخياً حتمياً للفن الملحمي، مما يعني وضعها في سياق تاريخي متند للأجناس الأدبية، وليس فناً شعبياً ولد في لحظة تاريخية معينة، فلا يستحق أن تتوقف عنده النظرية لطبيعته الشعبية. أي أن هذه الجماليات أعطت الرواية دفعه قوية إلى الأمام من خلال صلتها الواضحة بالماضي (الملحمة) والحاضر (البرجوازية)⁽⁸⁾. غير أن لوكاش يدرك أن الجماليات الألمانية، وإن كان لها الفضل على نظرية الرواية بشأن الربط الجدللي بينها وبين البرجوازية، لم يقيض لها ان تطور نظرية متماسكة. ويعود ذلك، برأيه إلى ان هذه الفلسفة ، بسبب طبيعتها المثالية لم تدرك التناقضات الداخلية للمجتمع الرأسمالي الصاعد، حتى ان هيغل، لم تتعذر مهمته الإرهاص بذلك الإدراك. لذلك ينتهي إلى تصورات سلبية، في ان نهاية الرأسمالية تضر بالفن، مما يدعوه إلى تحليق الروح إلى ما وراء الفن؛ بسبب ما يلحق به من ضرر. ويبدو ان لوكاش يصر على تفسير هيغل هاركس (1818 - 1883)، لذلك يحمل عليه حين لا يعزى تناقضات المجتمع الرأسمالي إلى أسباب اقتصادية يمنطق المادية الجدلية. لهذا يؤكد ان الجماليات الكلاسيكية الألمانية لم تقدم نظرية لكنها طرحت المشكلة طرحاً أولياً، وهيأت المقدمات

⁽⁸⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية: جورج لوكاش، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1/1979، 29. وللكتاب ترجمة أخرى بعنوان نظرية الرواية وتطورها، ت. نزيه الشوفى – دمشق، ط 1/1987. وترجمة طرابيشي فيها لنصان، الأول (تقرير حول الرواية) الذي طوره لوكاش فيما بعد تحت عنوان (الرواية كملحمة برجوازية)، بينما تخلو ترجمة الشوفى من النص الأول. كما ان عنوانها غير دقيق؛ لأنه يلتبس بكتاب لوكاش الأول.

لفلسفات لاحقة تمكنت من تقديم نظرية للرواية. ويحدد لوكاش الطرح الأولي بأنه تجاوز محاولات القرنين السابع عشر والثامن عشر، واكتشاف الفرق التاريخي بين الملهمة والرواية الذي يقود إلى اكتشاف الشكل الروائي الذي يقدم صورة العالم في عصره وإن كانت تلك الفلسفة تؤكد، دون أن تعي، عدم إمكانية الرواية البرجوازية على تصوير (البطل الإيجابي)⁽⁹⁾.

ويذهب بول دي مان إلى أن التمييز المتقدم بين الملهمة والرواية "قائم على أساس التمييز بين العقل الهيليني والعقل الغربي. وكما عند شيلر، فإن هذا التمييز يعتمد على مقوله الاغتراب بوصفه خاصية ذاتية للوعي التأملي"⁽¹⁰⁾ ولوكاش بتأكيده التمايز بين العقل الهيليني والعقل الغربي الحديث فإنه يضع السؤال الفلسفى أولاً، في النظر للقضية الأدبية، وإن الأسئلة الأخرى ستكون تفريعاً عليه، فالفارق محسبه بين الجنسين ليس فارقاً أدبياً، وإنما شيء آخر. إن الفكرة الأساسية لكتاب (نظرية الرواية) هي الافتراض الميغلي باختفاء الوحدة القدية(الإغريقية) بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع، في المجتمع الحديث، البرجوازي. وحسب لوكاش فإن هذه الوحدة تظهر بوضوح في الملهمة الإغريقية وتتسم الرواية الحديثة، على العكس، بالانشقاق بين الإنسان والعالم: بالاستلب⁽¹¹⁾. والفرد في عصر الملهمة يعيش وحدة جوهرية مع مجتمعه، يختلف عصر الرواية الذي يفتقد مثل هذا الكل المعنوي، وإن الطابع الفردي يكاد يلغى لحساب الطابع العام.⁽¹²⁾ ويمكن أن يلاحظ هنا الاضطراب في أحکام

⁽⁹⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 31-35.

⁽¹⁰⁾ العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر: بول دي مان، تحرير فلاد غورتيش، ت سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط 2/ 2000، 91. ظ: نظرية الرواية، ص 24-34.

⁽¹¹⁾ النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي: ببير زيماء، ت. عايدة لطفي، م. د. أمينة رشيد و. د. سيد البحراوي، دار الفكر والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1 / 1991، 144.

⁽¹²⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 30.

لوكاش، ففي الوقت الذي ينص على اختفاء الصفة الملحمية (التلالم) عن الرواية، بما يجعل من الملحمه النموذج الاسمي عنده، وما يفسر شعريتها. يقر، من جانب آخر، ان الملحمه تمثل مرحلة أولية في وعي الإنسان لم تعد قائمة. فتمثل الرواية، هذه المرة النموذج الملائم.

ومن القضايا التي استلهم فيها لوكاش فلسفة هيغل مفهوم البنية الدينامية الدلالية التي أخذها ماركس بدوره عن هيغل أيضا غير أنها انطوت عنده على بعد نظري جاف، بخلاف لوكاش الذي حورها إلى أداة بحث عن الواقعي والمحسوس في العلاقات الاجتماعية. وهنا يعود الفضل لлокاش الذي حدد محاور السياق الجدلية الواجب اتباعها، وهي: البنية الدينامية الدلالية والوعي الممكن والاحتمال الموضوعي. وهي مفاهيم ثُرُفَتْ من خلالها البنية الدلالية للنص ويتم تجاوز الآليات والاحتمال الموضوعي بالانعكاس وغيره⁽¹³⁾.

ويأخذ لوكاش عن هيغل وغيره الإشكالية الفلسفية المتعلقة بالزمن، "ويدرجها في سياق نceği هادف، مع الاحتفاظ بهوية خاصة به. بينما يعد هيغل ويرغبون أن للزمن دلالية إيجابية وتطورا إيقاعيا متواصلا، ينبعض لوكاش باتجاه الزمن الذي هو سياق لتدمير مستمر، أو جدار يحول بين الإنسان والمطلق"⁽¹⁴⁾. ويعزّز لوكاش بين زمن لا فلسفة له أو ان جميع الناس فلاسفة - والمعنى واحد - يعيشون السعادة فلا يعرفونها، وبين الأزمنة الحديثة التي افتقدت مثل هذا التصالح ودفء الحياة أو زمن الحرب⁽¹⁵⁾. وهنا يطور لوكاش مفهوما آخر، أخذه عن الفيلسوف الألماني فيخته

⁽¹³⁾ ظ: النقد البيئي الحديث، بين لبنان وأوروبا: د. فؤاد أبو منصور، دار الجليل - بيروت، ط1/1991، 114 - 115.

⁽¹⁴⁾ الواقعية في الفن: سيدني فنكشنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 68.

⁽¹⁵⁾ ظ: نظرية الرواية، 24 وما بعدها.

(1762 - 1814)، يتعلّق بالزمن المعاصر، المقابل لزمن الملهمة، هو زمن (الإثم الكامل). وقد كان فيخته قد قسم التاريخ إلى خمس حقب متّساعدة تبدأ بطور سيطرة الغريرة على العقل سيطرة مطلقة، وتنتهي، وكل طور يرتد على سابقه ويتجاوزه إلى فترة أخرى، تتسم بتحقّق العدالة والطهر الكاملين، وتتميّز بانتصار العقل وتنصيّه شكلاً للحياة ومبدأ لتنظيم الوجود⁽¹⁶⁾. وإن لوكاش ينقطّع مع فيخته في فهمه لحركة التاريخ، فإذا كان الأخير يرى حركة التاريخ تسير إلى الأمام حتى تصل زمان السعادة، فإن لوكاش يرى أن هذه الحركة تتسم بالترابع والامحاط، وإن زمان السعادة قد غادر الحياة مع نهاية زمان الملهمة. وإذا كان تبعاً لذلك، زمان (الإثم الكامل) هو المرحلة الثانية في تقسيم فيخته، فإنه الزمان الأخير عند لوكاش حيث سيطرة الرأسمالية على حرية الفرد وسيادة القيم الزائفة⁽¹⁷⁾.

ولهذا التميّز الذي يصفه لوكاش بين عالمين أو زمانين، صلة مفهوم هيغلي آخر هو مفهوم الكلية⁽¹⁸⁾. وقد اعتمدَه بشكل كبير، وإن كان أقل مما ظهر عند غولدمان، كما سيأتي. ويعني عند لوكاش أن الفرق الأساس بين الفرد في مجتمع الملهمة والفرد في مجتمع الرواية يعود إلى أن الأول لا يفصله عن مجتمعه شيء، يعيش وحدة كلية معه؛ لذلك لا يواجه مصيرًا فرديًا بقدر ما هو مصير عشير⁽¹⁹⁾. والتّيجة أنه ليس فرداً مادام يعيش ضمن منظومة قيم مكتملة، إذ لا يستطيع عنصر، يحيى في ضمن هذا الكل،

⁽¹⁶⁾ نظرية الرواية والرواية العربية: د. فيصل دراج، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 2، 2002، 10.

⁽¹⁷⁾ ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 10 - 12.

⁽¹⁸⁾ ظ: نظرية الرواية، 62. و ظ: بليزاك والواقعية الفرنسية: جورج لوكاش، ت. محمد علي اليوسي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين - بيروت، ط 1/ 1985، 9.

⁽¹⁹⁾ ظ: ظاهريات الروح: هيجل، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت، ط 3/ 2009، 130 وما بعدها.

ان يعيش في عزلة، ويحتفظ بمحبوه مع ذلك بينما تمثل الرواية مجتمعا آخر فقد الفرد فيه الصلات التي تجعله يحيا ضمن وحدة كلية. وتعني الكلية ضمن التصور الهيغلي كلية الموضوعات التي ترصد علاقات البشر فيما بينهما، وترصد العلاقات والمؤسسات المختلفة التي توسط علاقات البشر بعضهم وعلاقاتهم بالطبيعة⁽²⁰⁾. وكان مفهوم الكلية من الأسس التي بني عليها لوكاش نظريته، وما فتئ يعود إليه لاحقا، مع تحولاته نحو الماركسية، وتعود أهمية مقوله الكلية عند لوكاش إلى أنها تمكنه من ربط الإبداعات الفردية بأنماط أو أنواع تتطابق مع مراحل تاريخية معينة في التحرر التدريجي للإنسان من قيوده المفروضة ذاتيا⁽²¹⁾. وكانت الرواية عند هيغل هي البحث عن الوحدة المفقودة، وإعادة الطابع الشعري للحياة، لأنها تمثل التناقض بين الشعر النابع من الروح والنشر الذي تفرضه الحياة الاجتماعية⁽²²⁾. أي ان السمة الكلية للملحمة هي حالة الصفاء الناتجة عن وحدة الفرد مع مجتمعه المعبر عنها شعريا، في حين كانت السمة التثوية للرواية معبّرة عن غياب هذه الحالة، في ظل أوضاع اجتماعية جديدة، باعدت بين الفرد وحيطه، فالشعرية والتثوية حالة من التجلّي الكلي سواء أكانت في الملحمّة أم في الرواية.

يستند لوكاش إلى مقوله الكلية الهيغيلية في التأسيس لمقولات وموافق آخر، فقد كان مؤمنا بمقوله هيغل⁽²³⁾ ومن بعده ماركس⁽²⁴⁾ عن عداء الرأسمالية للفن؛

⁽²⁰⁾ نظرية الرواية والرواية العربية، 28.

⁽²¹⁾ جورج لوكاش ، 99.

⁽²²⁾ ظ: فلسفة هيجل الجمالية: د. رمضان بسطاويسي محمد غانم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1/ 1991، 209.

⁽²³⁾ لم يقل هيغل بحسب دارسيه، بموت الفن، ولم يكن له موقف سلبي منه، لأنه وضع الفن ضمن الروح المطلق مع الدين والفلسفة، وأنه مختلف عنهم نوعيا، لأنه تمثيل حسي للحقيقة، وذلك لا يقلل من قيمته، بخلاف ما يذهب إليه كروتشه، من ان مذهب هيغل مضاد للفن، بقدر ما هو

لذلك اخترل حركة المجتمع الرأسمالي إلى حركة المخطاطه، فإذا كانت البرجوازية قد أعطت في مدة صعودها (الواقعية العظيمة) فان الانحطاط هو المصير الضروري لها، وان فنها، في مرحلة الانحطاط لن يكون إلا صورة عنها. وهو في ذلك يتکون على مقوله الكلية "حيث تتساوى أزمنة المستويات الاجتماعية، وتتصبح حركة السياسة تساوی حركة الاقتصاد والأيديولوجيا".⁽²⁵⁾

كما اعتمد لوکاش مفهوم النمط أو النموذج Typology الذي ادخله ماركس والنجليز بالاعتماد على الكلية الهيغيلية للتمييز بين الأدب التجريدي والطبيعي والأدب الواقعى، لذلك يأخذ لوکاش على إميل زولا والتعبيرية السريالية اكتفاءهم بإعادة إنتاج الأحداث من دون إدراجهما في كل متضى، بينما يبني الكاتب الواقعى أحدهما وشخصيات نمطية من دون ان تكون انعكاساً آلياً للواقع⁽²⁶⁾. وهذا التمييز الخاضع لقيم معرفة مسبقاً تستند إلى الجماليات الهيغيلية، منع لوکاش، فيما بعد، من تفهم ضرورة التطور الأدبي، بما جعله عرضة للاحتجام بالجمود والدوغمائية.

كما تأثر لوکاش بهيغل والفلسفه الألمان في مفاهيم آخر، من بينها مفهوم السخرية المتعلقة بانصهار العناصر الروائية غير المنسجمة من خلال العلاقات الشكلية التي تضفي تلامحاً عليها، وصلة ذلك بالأخلاق الذاتية العاجزة عن النفاذ إلى

عقلاني مضاد للدين". علم الجمال: دنيس هويسمان، ت. د. اميرة حلمي مطر، دار احياء الكتب العربية - بيروت، (د.ت)، 47. وكذلك نوكس في كتابه (النظريات الجمالية لدى كانت وهيغل وشوبنهاور). ظ: فلسفة هيغل الجمالية، 8، ص 217 - 218، وهيغل والفن: جيرار برا، ت. منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط/1، 1993، 97 وما بعدها.
⁽²⁴⁾ يقول ماركس: (الإنتاج الرأسمالي معاد بعض قطاعات الإنتاج الذهني كالفن والشعر). نظريات حول فائض القيمة، عن الواقع والمثال، 226.

⁽²⁵⁾ الواقع والمثال، 237. و ظ: جورج لوکاش، 37.

⁽²⁶⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 48 - 49.

الموضوعات التي تضفي عليها الشكل نفاذًا تاماً، وما يتطلبه من أخلاقيات جديدة تحقق التوازن، وما يتولد عن هذه الثنائية من سخرية، ... الخ⁽²⁷⁾.

ومع تحول لوكاش فيما بعد نحو الماركسية، وما رافق ذلك من تحولات فكرية وأيديولوجية، أبعدته قليلاً عن هيغل وقربته إلى ماركس، من حيث الالتزام السياسي والتطلع الثوري نحو ثورة عمالية، بخلاف هيغل الذي لا يولي أي اهتمام للمهام الثورية للفن، فإن لوكاش يرى أن الوظيفة المعرفية للأعمال ترتبط حتماً بوعي الشعب⁽²⁸⁾. ومع محاولة لوكاش كتابة نظرية ماركسية ملتزمة، فإن المفاهيم الميغيلية ظلت تعاود الظهور مع كتاباته اللاحقة، كالتمييز بين الملحمية والرواية، كما يظهر جلياً في عنوان كتابه اللاحق (الرواية كملحمة برجوازية) مع إشراب المفاهيم القديمة – ذات المسحة السوداوية – بروية ماركسية ثورية متفائلة. كما أن تلك الآثار خللت ماديته الماركسية بالمثلية الميغيلية، من خلال إيمانه أن القيمة الجمالية معيار كوني يتصف بالسكون و سابق على المجتمع أولاً والأعمال الأدبية ثانياً. ولا يتغير أو يتتطور بتطور المجتمع، مع التغيير الاجتماعي، ويمثل طموحاً ثورياً، لذلك ظل يحاكم الأعمال التالية للواقعية بمعيار قديم لا يستسيغ جديدها، فوقع في خصومات أدبية مع كتاب مثل بريخت⁽²⁹⁾.

ويظهر أثر لوكاش واضحاً في فهمه لحركة التاريخ الجدلية وصلتها بالبنية التحتية، على أساس أن هذه الحركة ليست عشوائية أو اعتباطية، كما أنها ليست تقدماً

⁽²⁷⁾ ظ: نظرية الرواية، 79 – 88.

⁽²⁸⁾ النقد الاجتماعي، 49 – 50.

⁽²⁹⁾ ظ: الواقع والمثال، 237 – 242.

خطيا مطربا أيضا، إنما حركة جدلية من خلال المتناقضات الداخلية المعبر عنها في
الصراع الطبقي⁽³⁰⁾.

ان لوكاش الرافض للمفهوم السلي لانعكاس الواقع في العمل الفني، لا يذهب بعيدا عنه، بقدر ما يسعى إلى تطويره. يمر انعكاس الواقع عنده في الفن بالفهم الجدلية للعلاقة بين سطح الظواهر الخارجية وجوهرها، ولا يتمثل في انعكاس ميكانيكي للواقع. ان لوكاش الماركسي، يذهب إلى ان من يكتفي بنقل ظواهر الأشياء، سيكون عاجزا عن النفاذ إلى الجوهر الذي يحكم حركتها. وان الفن العظيم هو الأقدر على حل مشكلة التعارض بين الجوهر والظاهر، بحيث تنصهر المتناقضات في وحدته. وهنا يتضح الركون إلى المادية التاريخية في الفهم النقدي.

ويذهب لوكاش أيضا إلى ان الفن، وهو ينزع إلى احتضان الواقع، يسر جوهر الواقع كي يقبض على الحياة في كليتها المعقّدة. غير ان تقضي الجوهر لا يتهمي إلى صورة مجردة للواقع تتلاشى فيها الظواهر، بل ان الفن يعمل على أساس السيرورة الجدلية التي تقلب الجوهر ظاهرا أو العكس. كما ان هذه السيرورة تكشف الجانب الآخر لذاتها حين تطلق الظاهر في حركته وتجعله يفصح عن جوهره الخاص. وعبر هذه السيرورة ذات العناصر المتبادلة يعبر الفن عن كلية الحياة في حركتها وتتطورها⁽³¹⁾.

كما ان توصيف لوكاش للبنية الروائية الشبيه بتوصيف ماركس للسوق الليبرالية، يعكس حجم تأثيره بماركس⁽³²⁾.

⁽³⁰⁾ ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 51 - 52.

⁽³¹⁾ ظ: الواقع والمثال، 37 - 38.

⁽³²⁾ النقد البنوي الحديث، 118.

2- لوسيان غولدمان

تمييز البنوية التكوينية عند لوسيان غولدمان بانها تقوم على مجموعة من المقولات ذات الطابع الفلسفی، تمثّل، في الوقت نفسه، الأدوات الإجرائية التي تعتمدّها النظرية. وهذا مكمن أهمية هذه النظرية التي لم تباعد بين إطارها النظري الفلسفی وأدواتها التحليلية، ومصدر غناها في الوقت نفسه. لذلك فان الإحاطة بمراجعات هذه المقولات إحاطة بمراجعات النظرية عموما. غير ان ذلك لا يمنع من تحول بعض تحليلات البنوية التكوينية إلى تحليلات أيديولوجيّة منصرفّة عن الشكل الفني وأدوات تشكيله، مادام التحليل يتّهي إلى تحديد المقولات الكبّرى ذات الطابع الأيديولوجي، وهذا ما يجعل منها نظرية للمضامين في الأغلب، لأن هذه المقولات لا يقتصر تجليها على النص الأدبي، إذ يمكن ان تجد طريقها إلى الإنتاج المعرفي والعلقني كلّه ، فلا يختلف حينها، وجودها في النص الأدبي، عن وجودها في الفلسفة أو علم النفس أو غير ذلك. أي ان مكمن أهمية النظرية هو مكمن خطورتها نفسه، حين تلغى خصوصية النص الأدبي الجمالية والطبيعة الإشكالية لعلاقته بالواقع. او تتحول إلى تطبيقات آلية تعترض النص. وهذا ما احترزت منه البنوية التكوينية في النسق التصوري الذي طرحته، إذ لم تقصره على النص من دون تدخل الدارس، كما انها لم تسقطه على النص من الدارس، وإنما كان نسقا تجريديا وحسيا في آن واحد، يتكون عن العلاقة بين النص والدارس. يمثل تطويرا لصيغة هيغل عن (وحدة الذات والموضوع في الفكر)، لأن إلغاء الذات يتّهي إلى تجريبية زائفـة، كما ان إلغاء الموضوع ينتهي إلى ذاتية ضيارة⁽³³⁾.

⁽³³⁾ ظ: عن البنوية التوليدية: د. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، مع 1، ع 2 يناير / 1981،

ان مسعى البنوية التكوينية لدراسة البنية لا يعتمد على المنهج الوصفي – بالمفهوم السوسيري – وإخراج بعد الزمني من الدراسة السكنونية، بل هي دراسة تعتمد المبدأ الجدللي لصيغة البنية ووظيفتها، وهذا يمثل أصلاً ماركسياً فيها. غير أن الطبيعة غير السكنونية فيها، مثار اعتراض بعض النقاد، من حيث أنها تفقد البحث جزءاً من المكتسبات المنهجية للبنوية الشكلية، أي إمكانية البحث في البنية ذاتها في لحظة تجلّيها؛ لذلك يوصف موقف غولدمان بأنه أقل خصوبة فيما يتعلق بتقسيي العمل الفني⁽³⁴⁾.

كما ان البنوية التكوينية تنسب الإبداع إلى المجتمع، وأن العلاقة بين المجتمع والنص لا تتعلق بضمونها، بل بالبنيات الذهنية، أي المقولات التي تنظم الوعي التجريبي للمجتمع وعالم النص، وهذه البنيات ليست ظواهر فردية بل اجتماعية، وتتعلق بما يُرى وما يُحس. كما ان التناظر بين بنية المجتمع وبينه عالم النص ليس تناظراً صارماً دقيقاً، إذ يمكن ان يكون أحياناً مجرد علاقة غير دالة. ان البنيات الذهنية لا هي (لا شعورية) ولا (شعورية) بالمعنى الفرويدي بل هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا⁽³⁵⁾. أما مهمة الفرد في النص، فهي مهمة جمالية لا تتعدى حدود الصياغة الأدبية واختيار التجربة الاجتماعية، لأن الرؤية التي يعبر عنها العمل دائماً رؤية جماعية لا فردية، وهذه نقطة الالتفاء الأولى مع المقوله الهيغيلية: (الحقيقة

⁽³⁴⁾ ظ: (البنوية التكوينية ولوسيان غولدمان): بون باسكادي، ت. محمد سبلا في ضمن، البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 43.

⁽³⁵⁾ م.ن، 45.

تكمن في الكل).⁽³⁶⁾ كما أن هذا مورد لقاء واضح مع الفلسفة الماركسية التي ترى في الفرد محصلة لعلاقات اجتماعية.

يُمثل مفهوم (رؤيه العالم)^(*) حجر الزاوية عند غولدمان، وان قيمة العمل الأدبي تتحدد في الرؤية التي يمثلها، فلا جدوى منه ان خلا منها. ان العلاقة بين الحياة

⁽³⁶⁾ ظ: مدخل إلى البنية التكوبينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة: د. نور الدين صدار، مجلة عالم الفكر - الكويت، مع 38، ع 1/ 2009، 62.

^(*) لم تحظ مصطلحات غولدمان بترجمة جمعها، وإنما كانت غرضا لاجتهدات متفاوتة، فثانية لم تحظ مصطلحات غولدمان بترجمة جمعها، وإنما كانت غرضا لاجتهدات متفاوتة، فثانية conscience possible و conscience reelle ترجمت إلى: الوعي الفعلى والوعي الممكن عند كل من جابر عصفور في، نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع - القاهرة، 1998، 110 و د. جمال شحيد في، في البنية التركيبة، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد - بيروت، ط 1/ 1982، 39 وإلى الوعي القائم والوعي الممكن عند محمد برادة في، البنية التكوبينية والنقض الأدبي، 33. كما ترجمت ثانية comprehension و explication إلى: الفهم والتفسير، عند كل من: محمد برادة في، البنية التكوبينية والنقض الأدبي، 16-17 و بدر الدين عروductory في، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عروductory، دار الحوار- اللاذقية، ط 1/ 1993، 238 و محمد نديم خشبة في، تأصيل النص، المنهج البنوي لدى لوسيان غولدمان، ت. محمد نديم خشبة، مركز الاتماء الحضاري- حلب، ط 1/ 1997، 10-11 و د. فيصل دراج في، نظرية الرواية والرواية العربية، 53 و د. نور الدين صدار في، مدخل إلى البنية التكوبينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، 75 وإلى: التأويل والتفسير عند د. جمال شحيد في، في البنية التركيبة، 115-117 وإلى: التأويل أو الفهم والتفسير، في البنية التركيبة، 134 وإلى: الشرح والتأويل أيضاً، في البنية التركيبة، 84 وإلى: التفسير أو الفهم والشرح عند جابر عصفور في، نظريات معاصرة، 129 وإلى: التفسير والفهم عند د. يوسف الانطكي في، العلوم الإنسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت. د. يوسف الانطكي، م. د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1996، 153 وإلى: الفهم والشرح عند محمد نديم خشبة أيضاً في، تأصيل النص، 10. كما اختلف في ترجمة la vision du monde إلى: رؤية العالم عند كل من د. جمال شحيد، 37 و محمد سبيلا في، البنية التكوبينية والنقض الأدبي، 48 وحسن المنيعي في، البنية التكوبينية والنقض الأدبي، 93 وجابر عصفور، 107 وإلى: النظرة إلى العالم عند كل من د. جمال شحيد، 140 وعبد

والنص لا تمثل في محتواه، وإنما في (شكل المحتوى) الذي يعني الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية، وتنظم العالمخيالي للعمل الأدبي المرتبط بها، كما أن الانتقال من بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر، وإنما عن طريق وسيط بينهما، فالعمل الأدبي ليس ناتجاً مباشراً عن الحياة، وإنما عن طريق رؤية للعالم تمكننا من فهم الكل⁽³⁷⁾. كما أن رؤية العالم تمكننا من تأويل الأعمال الأدبية أو الفنية على أساس صلتها بالمجتمع.

ان رؤية العالم، كما يقول غولدمان، ليست مفهوماً تجريبياً⁽³⁸⁾، لذلك، فإن وجودها في عمل عظيم لا يعني أنها تعبّر عن الوعي التجريبي القائم، لكنه الوعي المثالي أو الوعي الممكن الذي يحيط العمل، وتمثل مهمة الناقد بإعادة صياغته⁽³⁹⁾.

إذا كانت (رؤية العالم) هي التي صنعت العمل الأدبي، فإن دلالة هذا العمل مرهونة بتحقيق وظيفة اجتماعية، كما أنه حين يؤكد تلاحم العمل الأدبي مع التاريخ ورؤية العالم، فإن ادراك هذا العمل لا يتحقق عن طريق الدراسة الداخلية فقط، وإنما عن طريق المزاجة الجدلية المتواصلة بين الداخل (العمل) والخارج (التاريخ) في حركة لولبية، يساهم كل مرة الواحد منها في كشف الآخر. أي النظر الدائم لكل عنصر من

السلام ببعيد العالى في، البنية التكوينية والنقد الأدبي، 113 ولى: رؤية للعالم عند كل من محمد برادة في البنية التكوينية والنقد الأدبي، 14 واحد المدیني في، البنية التكوينية والنقد الأدبي، 56 ود. نور الدين صدار، 94 ولى: الرؤية الكونية عند محمد نديم خشفة، 21. علاوة على الاختلاف في ترجمة صفة البنوية genetique إلى: التكوينية والتركيبة والتوليدية والتأصيلية والحركة.

⁽³⁷⁾ ظ: عن البنية التوليدية، 96.

⁽³⁸⁾ ظ: الآله الحفي: لوسيان غولدمان، ت.د. زبيدة القاضي، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق، 2010، 38.

⁽³⁹⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 53.

خلال بنية ومن خلال الطرف الآخر. ومن هنا تنشأ جدلية جديدة هي ثنائية الفهم أو التفسير أو الشرح، بوصف الأول محايناً للنص، في حين ينطلق الآخر نحو البنية الخارجية، لتحديد صلة البنية الصغيرة (العمل) بالبنية الكبيرة (التاريخ)، لذلك فإن الأول تحليل أدبي، بينما الآخر تحليل اجتماعي. وهذا مورد إشكال البنوية التكوينية على البنوية الشكلية في توقفها عند حدود البنية الداخلية والتحليل الأدبي الصرف، فلا تعتمد تفسيراً جديداً. كما أن العلاقة بين الفهم والشرح ليست تعاقبية، بل يعني أن تحديد معنى الثاني يتوقف على الأول، وإنما هي علاقة جدلية أيضاً. وهو ما يكشف حجم حضور المنهج الجدلـي فيها⁽⁴⁰⁾.

تمثل (رؤيه العالم) تطويراً لمفاهيم فلسفية سابقة تعود إلى هيغل في (ظاهرات الروح) وماركس في (العائلة المقدسة) وجورج لوكاش في (التاريخ والوعي الظيفي) و(نظرية الرواية). لقد ظلت مقولـة الكلية عند هيغل تعاود الظهور عند الفكر الماركسي من مفكر إلى آخر، لذلك فإن هذا المفهوم الذي يطوره غولدمان إلى (رؤيه العالم) يأخذـه بالتضمينات الإضافـية كلـها التي لحقـت به من مارـكس إلى لوـكاـش. والكلـية عند هيـغل تنطلق أولاً من الكلـية الفلـسفـية، فميـزة الفلـسـفة إنـها تـتحرـكـ في عـنصرـ الكلـيةـ الذي يـشـتمـلـ بـداـخـلـهـ عـلـىـ العـناـصـرـ الـجـزـيـةـ،ـ لـذـلـكـ هـيـ اـقـدرـ مـنـ أيـ عـلـمـ آخرـ عـلـىـ تـحـقـيقـ أـهـدـافـهاـ،ـ اـمـاـ خـلـافـ ذـلـكـ فـانـهـ يـؤـدـيـ إـلـىـ تـنـافـرـ غـرـيبـ⁽⁴¹⁾.ـ كـمـاـ انـ الـوـاقـعـ لاـ يـكـنـ فـهـمـ إـلـاـ عـلـىـ أـسـاسـ الـكـلـيـةـ الـدـالـلـةـ،ـ وـاـنـ عـزـلـ الـظـواـهـرـ بـعـضـهاـ عـنـ بـعـضـ عـملـ تـجـريـديـ،ـ لـذـلـكـ تـكـمـنـ الـحـقـيـقـةـ عـنـدـ هيـغلـ فـيـ الـكـلـيـةـ.ـ وـالـفـلـسـفـةـ الـتـيـ تـفـهـمـ الـكـائـنـ بـوـصـفـهـ كـلـاـ هـيـ الـتـيـ سـتـمـكـنـ مـنـ فـهـمـ الـجـوـهـرـ الـمـخـفـيـ وـرـاءـ الـظـواـهـرـ⁽⁴²⁾.ـ لـذـلـكـ يـصـفـ برـترـانـدـ

⁽⁴⁰⁾ ظ: عن البنوية التوليدية، 89.

⁽⁴¹⁾ ظ: ظاهرات الروح، 130 - 131.

⁽⁴²⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 45 - 46.

رسُل هذه الكلية "على أساس الكل العضوي" [...] وَتَبَعًا لِهَذَا الرأي لا يكتسب الفرد حقيقته الكاملة إلا من ارتباطه بالكل مثلاً ما ترتبط أجزاء الكائن العضوي⁽⁴³⁾. كما يفهم هيغل الفن على أنه ليس محاكاة حرفية تقتصر على إعادة صنع ما هو موجود، لعدم جدوى ذلك، فنتائج هذا الفن تكون دائماً دون ما تقدمه الطبيعة، كما أنه لا يستطيع أن يتبع إلا أوهاماً أحادية الجانب لأنه يقدم الواقع لواحدة من حواسنا⁽⁴⁴⁾. لذلك يُفهم الفن على أنه يتخذ الطبيعة وسيطاً للتعبير عن جوانب الوجود الإنساني المختلفة، ويتحرر من الغرق في الجزئي ليصل إلى الكلية في الفن التي تستوعب التجارب الفردية، وتحوّلها إلى تجربة إنسانية عامة⁽⁴⁵⁾. وهذا يجعل من مفهوم الكلية مفهوماً كلياً، لا تقتصر أهميته المنهجية على نشاط معرفي واحد، إنما إطاراً شمولياً. ولعل هذا يفسّر قدرته على التأثير في عدد من المفكرين من أهمهم ماركس ولوكاش وغولدمان وعموم البنويين في تبنيهم لمفهوم البنية الذي يمثل تطويراً له.

ان (رؤى العالم) عند غولدمان تعني ان الظواهر الفردية، بما هي كذلك، لا يمكن فهمها إلا في إطار كلي ينطوي على رؤى جماعية. يقول في تعريفها، بأنها "المجموع من التطلعات، والمشاعر، والأفكار التي تجمع أعضاء المجموعة الواحدة (وغالباً الطبقة الاجتماعية الواحدة) وتعارضها مع المجموعات الأخرى"⁽⁴⁶⁾.

⁽⁴³⁾ حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة: برتراند رسُل، ت. فؤاد زكريا، عالم المعرفة – الكويت، ط 2/2009، 2/157.

⁽⁴⁴⁾ ظ: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: هيغل، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط 3/1988، 37 وما بعدها.

⁽⁴⁵⁾ ظ: ظاهريات الروح، 130 – 131.

⁽⁴⁶⁾ الآلهة الخفي، 41.

ويشير غولدمان إلى أن منهجية رؤية العالم كان قد تم تطبيقها من لدن بعض الفلاسفة بشكل بدائي، كما يصف. فقد استخدمها كانت (1724-1804) للوصول إلى العقيدة الفلسفية (وهي تمثل رؤية العالم عند هيوم) (1711-1776). كما استخدمها دلتي ومدرسته، لكنه لم ينجح في توظيفها؛ بسبب الطريقة الغامضة التي اعتمدتها⁽⁴⁷⁾، ولأنها كانت من منظور تأملي وليس من منظور جدلي⁽⁴⁸⁾. ترتبط بناحية الكينونة المولدة لمجموعات روحانية شاملة وليس البحث عن مواطن انتساب المعرفة في الحياة. وكان برنار غروتيزن قد قرن (رؤية العالم) بممارسة اقتصادية (براكيسيس) لأنه يرى في ذلك الت杰ذر سبب التباين بالذات الذي تستطيع أن تثبته فيما بين (تصور برجوازي للعالم) وبين الصور التقليدية للإنسان⁽⁴⁹⁾. ولم يكن المفهوم عند دلتي مفهوماً إجرائياً، وإنما يتعلق بالجانب النفسي للفرد، لذلك كان عنده أقرب إلى علم النفس منه إلى غيره.

ان علاقة الكاتب الإشكالية مع مجتمعه يتولد عنها نموذج بنية بشكل تدريجي، ويكون الدور الاجتماعي ثانوياً، مهمته إضفاء الوحدة على تنوع النظارات الفردية. أما كارل مانهایم فان مفهوم رؤية العالم يأخذ عنده منظوراً معرفياً، يقترب من كثيراً من الأيديولوجيا. وبسبب ضيق مفهوم الأيديولوجيا ميّز مانهایم بين رؤية العالم والأيديولوجيا، لتوضيح الالتباسات التي وقعت فيها الماركسية، حيث تتخذ نظرية الأيديولوجيا معاني متعددة.

⁽⁴⁷⁾ ظ. م.ن، و4437.

⁽⁴⁸⁾ ظ: مقالات ضد البنية: جون هال ووليم بولورد ودليامن شوبان، ت. إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع - عمان، ط1/1986، 27.

⁽⁴⁹⁾ (غولدمان رؤية العالم): جان دوفينيو، ت. حسن المبعي في ضمن، البنية التكوينية وال النقد الأدبي، 97.

كما يستخدمه ماكس فيبر غوذجا ذهنيا يواجه الواقع؛ لقياس مدى ابعاده عن هذا الواقع، ومن ثم يفهم انطلاقا من عناصر مستقاة من الواقع⁽⁵⁰⁾. كما استخدمه جورج سيميل في تحليلاته.

اما فضل استخدامه بدقة لا غنى عنها بجعله وسيلة عمل، فإنه يعود إلى جورج لوكاش الذي طبقه في عدد من مؤلفاته، خصوصا منها ما يعود إلى مرحلة الشباب⁽⁵¹⁾. فقد تجلّى حضوره، في (نظريّة الرواية)، وظل يعاود الحضور في مؤلفاته اللاحقة، حتى بعد تحوله نحو الماركسيّة، والبحث عن نظرية ماركسيّة، فقد تحدّث عنه في كتابه (بلزاك والواقعية الفرنسية)، في رواية (الفلاحون) لبلزاك، محددا خلفياته الأيديولوجيّة التي حدّدت ولاءاته نحو الأستقراطيّة⁽⁵²⁾. كما ظل حاضرا في مؤلفاته الأخرى.

ويبدو أن مفهوم رؤية العالم ذا الأصول الفلسفية تم استخدامه خارج حدوده الأولى ليقترب من الأيديولوجيا السياسيّة عند بعضهم⁽⁵³⁾.

لقد رفض غولدمان الفهم السكوني لمفهوم البنية عند البنويين، لذلك فهو يقترح تصوّرا مغايرا عنها، إذ في إطار الفهم الجدلّي ليست بنية ساكنة لا تعرف

⁽⁵⁰⁾ ظ: (مفهوم النظرية إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب): ر. هيندلس، ت. عبد السلام بنعبد العالي في ضمن، البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 114.

⁽⁵¹⁾ ظ: الآله الخفي، 37-38.

⁽⁵²⁾ ظ: بلزاك والواقعية الفرنسية، 27-67.

⁽⁵³⁾ يذهب لويس عوض إلى أن مصطلح رؤية العالم عند غولدمان "مأخوذ من كتاب كفافي Mein Kampf هتلر. وليس من دواعي المصادفة أن تقترب الأيديولوجيا برؤية العالم. إن هذا الاقتراب يدل على وجود علاقة داخلية حميّة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية. الأدب والأيديولوجيا: لويس عوض، مجلة فصول مج 5 ع 4/1985، 20. ويبدو أن الربط بين هذا المصطلح والأنظمة الشمولية ليس مقنعا، علاوة على أن محاولة الربط بين غولدمان وهتلر افتراضية بعيدة تجاهي فلسفة غولدمان والأيديولوجيا الماركسيّة التي وقع تحت تأثيرها وخضع لقولاتها.

التغيير، فالبنية عنده جدلية وتاريخية. أي إنها الواقع الذي لا يعرف الثبات، وفي حال تطور تاريخي مستمر ينبع عنه إدراج التطور في البنية أيضاً، لذلك فإن المهم ليس وصف البنية وإنما وصف سيرورتها. لأن الحركة تحيط بالبنية، على أساس سيرورتي الهدم والبناء اللتين تشكلان سيرورة واحدة، أي أن البنى في حالة تغيير مستمر ولا تعرف الثبات إلا لأمد محدود، وستعاد سيرتها في الهدم والبناء. ان سلوك الإنسان حاولة دائمة لتحقيق التوازن بين الفاعل والموضوع، وهو توازن مؤقت لن يكون كافياً دائماً؛ لذلك يولّد توازن جديد، وهكذا. وكل توازن ينبع بنية لا تثبت أن تتجاوز هذا التوازن الجديد. وهنا يبرز واضحاً الفهم المغاير لمفهوم البنية عند البنويين، ومورد ذلك الفهم الجدلية والتاريخي لها⁽⁵⁴⁾.

تمثل الماركسية أحدى المرجعيات الرئيسة في فكر غولدمان ومنهجه، إذ وظّف مجموعة من مفاهيمها ورؤاها، علاوة على المنهج الجدللي الذي كان سماتها الرئيسة. لقد أخذ عنها فهمها لعلاقة الأجزاء في التفسير الكلي للظاهرة أو الوعي. يقول غولدمان متحدثاً عن المادية التاريخية: أن كل عنصر لا يمكن أن يفهم إلا من خلال مجموعة من علاقاته مع العناصر الأخرى، أي مع الكل، بواسطة التأثير الذي يمارسه على هذا الكل والتأثيرات التي يتلقاها عنه⁽⁵⁵⁾. غير أن الفارق بين غولدمان وبين هيغل وماركس يعود إلى تأكيد غولدمان "على أنه يجب عند تفسير النص أن لا تخضع العناصر الفردية للمجموع أو أن تستقي ببساطة منه: يجب أيضاً توضيح كيف يظهر

⁽⁵⁴⁾ مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 229.

⁽⁵⁵⁾ العلوم الإنسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت. يوسف الأنطكي، م. د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، 1996، 135.

المجموع كله في كل العناصر، ويعني هذا بشكل ملموس أن إشكالية قصيدة ما، يمكن أن تظهر بشكل مصغر في بيت من هذه القصيدة⁽⁵⁶⁾.

كما انعكس ارتباط البنية التكوينية بالماركسيّة على فهمها للتاريخ، بوصفه سيرورة جدلية تهدم بُنى وتنشئ أخرى، وهذا ما جعل غولدمان لا يرى الفرد خارج الجماعة؛ لأن الواقع ليس فردياً خالصاً. وهذه نقطة الاختلاف مع مدرسة التحليل النفسي التي عاملت الذات الفردية معاملة الذات المطلقة، وعدت الآخرين، فيما يخصها موضوعاً لتفكيرها وعملها⁽⁵⁷⁾. في حين يرى غولدمان، في الأدب خلافاً لذلك، ظاهرة اجتماعية، وإن الفهم الحقيقي له لا يتم بعيداً عن علم الاجتماع، مسترشداً بالعلوم الأخرى، وإن كان في مقدمتها الاقتصاد. يقول غولدمان نافياً أولوية الدافع الاقتصادي على غيره في تفسير حركة التاريخ عند الماركسيّة: "وجهة النظر الكلية، مقوله الكلية، والأولية الشاملة والخامسة للكل على الأجزاء، وهي تشكل بالذات جوهر المنهج الذي أخذته ماركس عن هيجل، وحوله بحيث جعل منه الأساس الأصيل لعلم جديداً تماماً"⁽⁵⁸⁾. لذلك لا يكون الفهم الحقيقي للمادية التاريخية مختلفاً بالباعث الاقتصادي، كما يؤكّد الجلز، وبمقتضى مفهوم الكلية؛ لذلك تعددت الحقول المعرفية التي تعامل معها غولدمان.

ومن أولى القضايا التي أخذتها البنية التكوينية وعموم المناهج الاجتماعية عن الماركسيّة، مفهوم الالتزام الذي تفرضه الأخيرة، والذي ينسحب من الأديب إلى الناقد. إن التزام الناقد الاجتماعي يمثل تحسساً لخصوصية الفن الروائي وقدراته

⁽⁵⁶⁾ النقد الاجتماعي، 51.

⁽⁵⁷⁾ الآلهة الخفي، 39.

⁽⁵⁸⁾ المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة: لوسيان جولدمان، ت. نادر ذكرى، دار الحداثة – بيروت (د. ت)، 37.

الواسعة التي تتيح له تمثيل الحياة الاجتماعية بتناقضاتها وتعقيداتها كلها وصهرها معاً في شكله الفني. ومثل هذه الحدود، خارج إمكانات النص الشعري، فأصبح النقد الاجتماعي ينصرف تلقائياً نحو الرواية أولاً والمسرح ثانياً. لذلك يصف لوكاش الرواية بأنها " الجنس الفني الارقى بين الفنون البرجوازية الحديثة"⁽⁵⁹⁾. وإن آيا من النقاد الاجتماعيين لم يعرف عنهم العناية بالشعر بقدر العناية التي أولوها للرواية. وقد تجلّى ذلك أولاً في النقد الذي وجهه كل من ماركس والمجلز إلى بليزاك، ثم لوكاش وباختين وغولدمان وجاك لينهارت وبير زيماء وغيرهم. إن الصراع الذي تشهده البنية التحتية للمجتمع (الاجتماعية والاقتصادية تحديداً)، ينعكس على البنية الفوقية والتاج الفكري لذلك المجتمع. وهنا تكون الرواية، من بين الأشكال الفنية، الأكثر قدرة على تجسيد الطبيعة الجدلية لذلك الصراع، لذلك تتأثر بتصوره المختلفة، وكذلك تشهد هي نفسها تطورها على أساس نوع من علاقة معقدة مع التحولات التي يفضي إليها الصراع الاجتماعي.

إن كثافة حضور الماركسيّة في البنية التكوينية، يصح معه القول أن ماركس لا يحضر في غولدمان بوصفه صاحب مجموعة من الأراء المتعلقة بأعمال أدبية، بقدر ما يحضر بوصفه فيلسوفاً، يستلهمه غولدمان⁽⁶⁰⁾.

لا يخفى غولدمان إعجابه الشديد بلوكاش وانتقامه لكتاباته الأولى التي تمثل مرحلة الشباب وهي (الروح والأشكال) 1911 و(نظرية الرواية) 1920 و(التاريخ والوعي الطبيعي) 1923، من دون مؤلفاته الآخر التي جاءت عقب تحوله نحو الماركسيّة الستالينيّة. ونتج عن ذلك تأثر واسع بمقولاته وآرائه، فضل علينا يعاد الرجوع إليه بين حين وأخر. ونتيجة لذلك كان غولدمان امتداداً للنقد الماركسي أولاً والنقد

⁽⁵⁹⁾ بليزاك والواقعية الفرنسية، 6.

⁽⁶⁰⁾ ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 26.

الاجتماعي ثانياً، وتمثل نظريته، عموماً تطويراً لنظرية سلفه، فليس من الغريب أن يلتقي معه، في مواد مهمة فيما كتبه. غير أن كثيراً من تلك تمثيل مقولات متوارثة ظلت تنتقل من هيغل إلى ماركس إلى لوكاش انتهاءً بغولدمان، ومن أهم تلك المقولات: الكلية والتسيؤ والوعي الممكن والبنية الدلالية، تمثل بجملها قضايا رئيسة في الفكر الماركسي، لا يمكن التغافل عنها.

يضفي لوكاش على الكلية مسحة رومانسية مشربة بالأosi من مآل الحضارة الغربية المعاصرة، ويأخذ المفهوم عنده شكل موازنة مستمرة بين حياة الإغريق التي تتمتع بالكلية والحياة المعاصرة التي افتقدتها⁽⁶¹⁾. ومن جانبه يؤكد غولدمان ان الفكر الجدللي لا ينظر إلى الظواهر نظرة تجزئية ترى الفرد دون علاقته بالمجموع. وإن الحقائق الجزئية تأخذ معناها من المجموع، والعكس كذلك⁽⁶²⁾.

اما القضية الأخرى التسيؤ Reification فهي من القضايا المهمة التي أولاًها لوكاش قدرها من العناية، وقد نصح المفهوم على يديه. والتسيؤ من المقولات المتوارثة، فقد تحدث عنه أولاً كارل ماركس في (رأس المال)، حين ميز بين قيمتي السلعة: القيمة الاستعمالية والقيمة التبادلية. وتعني القيمة الاستعمالية المنفعة التي تقدمها السلعة، وهذه المنفعة لا تتحقق إلا بالاستهلاك. أما القيمة التبادلية فهي نسبة كمية أي النسبة التي يمكن بها تبادل القيم الاستعمالية من نوع ما بغيرها من نوع آخر⁽⁶³⁾. والقيمة التبادلية متغيرة بحسب الزمان والمكان، لذلك فهي نسبية. ويقول ماركس ان القيم الاستعمالية للسلع تهم الإنسان، لكن هذه القيمة ليست صفة لازمة لها، بوصفها أشياء، ان صفتها بوصفها أشياء هي قيمتها. ويثبت ما بينها من علاقات متداخلة، فلا

⁽⁶¹⁾ ظ: نظرية الرواية، 29.

⁽⁶²⁾ ظ: الآلهة الخفية، 39.

⁽⁶³⁾ رأس المال: كارل ماركس، ت. راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة، 1947، 2.

تتصل السلع بعضها ببعض إلا بوصفها قيمًا تبادلية فقط. وبالتالي فإن القيمة التبادلية خصيصة الأشياء، والثروة (القيمة الاستعمالية) خصيصة الإنسان⁽⁶⁴⁾. إن المجتمع الرأسمالي، في ظل اقتصاد السوق، غالب القيمة التبادلية، وافترط في التشديد عليها. وهذا ما انطلق منه لوكاش لتشخيص العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام. ويرى أن ظاهرة التشيوّر مرتبطة بنظام تبادل السلع في المجتمع وأن علاقة العمل قائمة بين الأفراد وتضيع في علاقة كمية بحثة بالأشياء. ونتيجة لذلك يزول الفرق بين الإنسان وعمله، لا بل يختلط به، ويرتبط بإنتاجه، لا بل يذوب فيه. فيزول الفاعل ويبيقى فعله. ويتم التعامل مع الإنسان المنتج [...] من خلال السلعة التي يتتجها وكمية الإنتاج التي يقوم بها⁽⁶⁵⁾. وينتتج عن هذا غياب العلاقات الإنسانية، لتحول عمله العلاقات الإنتاجية، التي تولّه السلعة، وتسلّم الإنسان. لذلك يعرّف التشيوّر بأنه اختزال القيمة إلى قيمة بضاعة، وهيمنة عالم الموضوعات على العالم الإنساني⁽⁶⁶⁾.

أما غولدمان فأن مقوله التشيوّر لا توقف عند أسبابها الاقتصادية، وإنما تتعلق أولاً بالجوانب الثقافية لدى الطبقة العمالية. معتمداً في ذلك على مفهوم (الكتلة التاريخية) كما طرحته أنطونيو غرامشي^(*) الدالة على الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لذلك لا يرى ضرورة في التشديد على الجوانب الاقتصادية، وإغفال الوعي الداخلي. وغولدمان من بعد، يأخذ مفهوم التشيوّر، ويحاول من خلاله أن يفهم الإنتاج

⁽⁶⁴⁾ ظ: م. ن، 46.

⁽⁶⁵⁾ في البنية التركيبية، 32. 31-34.

⁽⁶⁶⁾ النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 65 - 66.

^(*) أنطونيو غرامشي (1891 - 1937) منظر سياسي إيطالي، واحد ابرز المفكرين الماركسيين، من مؤسسي الحزب الشيوعي الإيطالي 1912، مات في سجون موسلي، له كتاب (دفاتر السجن). ظ: قاموس الفكر السياسي: ت. د. أنطون حصني، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 1994، 2/

الفنى للمجتمع المتشبع، فيقدم تحليلًا مهما لوجة الرواية الجديدة التي يتزعمها الأنروب غرييه، مبيناً أن تحليل ماركس للمجتمع الرأسمالي، واحتزال القيم المشتركة بين الأفراد إلى بعدها الضمني، وحرمان الفرد من صلاته الاجتماعية، ومن ثم اختفاوته، يفسر طبيعة الشكل الفني لهذه الرواية، ونطط الشخصية التي أشاعتتها، عند متتصف (67) .
القرن العشرين

اما (الوعي الممكن) فهو من المقولات التي طورها لوكاش، والتي تدل على انتقاله الفكري نحو هيغل والماركسية، بعد الكاثانية. ويؤكد غولدمان ان (الوعي الممكن) وغيرها من المقولات التي طورها لوكاش، هي التي خلقت إمكانية اقامة علم اجتماع جدللي ايجابي. وكان لوكاش قد تحدث عنها في كتابه (التاريخ والوعي الظبيقي)، مجرياً تحديثاً على بعض المفاهيم الماركسية، ما جر عليه معادة النظام السوفياتي حينذاك والتجريح به (68) .

ويقصد غولدمان بالوعي الممكن ما يمكن ان يمثل مقابلاً للوعي القائم. فلكل فئة اجتماعية وعي قائم يتعلق بالمسائل والحقائق التي تواجهها. وهذا الوعي يمكن شرح بنائه وتحديد مضمونه، من خلال عدد من العوامل الاجتماعية والتاريخية المكونة له. أما الوعي الممكن فهو ما يتتجاوز ذلك ليصل أخذ الاعلى من التلاقي الذي يمكن ان تدركه الجماعة بدون ان تغير طبيعتها (69) . والوعي الممكن وان كان ينطلق اولاً من الوعي القائم، نحو ما يمثل طموحاً تغييرياً لنظام حياة جماعة ما، فإنه المسؤول عن تطوير ذلك الوعي شريطة ان لا تفقد الجماعة وضعها الظبيقي او خصوصيتها

(67) ظ: الرواية والواقع، 65 - 85. (الم الخاصة بمشاركة غولدمان في الكتاب).

(68) ظ: في البنية التركيبية، 21.

(69) (الوعي القائم والوعي الممكن): لوسيان غولدمان، ت. محمد سبيلا في ضمن، البنية التكوينية والنقد الأدبي، 37.

الاجتماعية، أي هو التطوير الذي لا يمس التماสك الاجتماعي أو الظبيقي، لذلك فإن مسار الحركة الافتراضية لأي جماعة هو مقدار انتقامها من الوعي القائم نحو الوعي الممكن، لأن كل واقعة اجتماعية هي واقعة وعي كما يقول غولدمان⁽⁷⁰⁾، وإن أي تغيير اجتماعي يشرطه تغيير وعي. وأن تجلي هذا الوعي في العمل الفني ليس هو ما تفكّر به أو تفعله الشخصيات وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه عن غير علم منهم⁽⁷¹⁾. كما أن غولدمان يعترف أنه اخذ مفهوم (الوعي الممكن) من ماركس في كتابه العائلة المقدّسة حين ميز بين الوعي الفردي العامل وبمجموعه عمالية وبين وعي الطبقة العمالية⁽⁷²⁾.

ومن المصادر الآخر التي تشكّل أهمية في منهج غولدمان، جان بياجيه (1896 – 1980) عالم النفس والفيلسوف الذي تلّمذ له غولدمان حيناً، وكان قد تأثر بالمنهج الجديد الذي اعتمد في دراسة نظرية المعرفة. وقد صرّح غولدمان بهذا التأثير في ضمن المراجعات التي اخذ عنها⁽⁷³⁾.

يتفق غولدمان مع بياجيه في أن السلوك الإنساني لا يخلو من دلالة، لأنّه يقع في ضمن بنية معينة، وهذه يمكن تفسير كل ما يتصل بها من خلال تحديدها. إن توصيف غولدمان لمنهج بـ (البنيوية) لا يتفق مع توصيف البنوية الشكلية كثيراً، كما لا يختلف تماماً عن توصيفها. فالبنيوية التي يقصدها، مفهوم الكلية التي ورثها عن أسلافه الماركسيين، بالإضافة مفهوم البنية عند بياجيه الذي يقترب من مفهوم الكلية هو الآخر. فـ أي بنية تتكون من عناصر، لكن العناصر في علاقاتها الجديدة تخضع لقوانين الكل

⁽⁷⁰⁾ ظ: (الوعي القائم والوعي الممكن): البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 35.

⁽⁷¹⁾ م.ن، 37

⁽⁷²⁾ ظ: في البنوية التركيبية، 40.

⁽⁷³⁾ ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 147.

بوصفها مجموعة مترابطة، وإن هذه القوانين لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، إنما تتصفي على الكل قوانين الكل المغايرة لقوانين العناصر⁽⁷⁴⁾. وهنا يستدرك بياجيه متسائلاً عن طبيعة البنية هل هي مركبة، أو في طور التركيب؟ وهنا تتفق الكلمة غولدمان مع بياجيه في أن مفهوم (البنوية) ينطوي على مفهوم سكوني⁽⁷⁵⁾، لذلك يفتقد إلى صرامة الضبط⁽⁷⁶⁾. لكن الدلالة الهامشية للفظ لا تمنع من تحديد المقصود منه، فالبنية عندهما لا تعرف السكون، إنما تخضع، بشكل مستمر لسيطرة. لذلك فإن تصور غولدمان للبنية ينطلق من فهم بياجيه لها.

إن توصيف بنوية غولدمان بأنها (تكوينية) هو نقطة الاختلاف المركزية مع البنوية الشكلية، التي تمثل مكمن مواجهته عليها. والتي استطاع أن يتجاوزها باستلهامه منهج بياجيه، فالبنيات الاجتماعية لا تعرف الثبات اللازم لوصفها بشكل نهائي. لذلك يمكن القول أن سيرونة البنية عند غولدمان ومن قبله بياجيه لا تعني بنية إنما بنيات؛ خصيصة التحول فيها. وهذا ما يمثل الإضافة المهمة لبياجيه.

إن المجال العلمي الذي خصص له بياجيه كثيراً من أبحاثه هو نظرية المعرفة (الأبستمولوجيا) والذكاء الإنساني. لقد خضعت نظرية المعرفة من اليونان حتى العصر الحديث إلى التأمل الفلسفى، وكانت واحداً من المباحث الفلسفية، فاتسنت بطبع ميتافيزيقي، لكنها مع بياجيه خضعت للتجربة العلمية، وتهيأت لها الشروط الموضوعية لتحويلها إلى علم. إن الرغبة بتحويل نظرية المعرفة من التأمل الفلسفى إلى نظرية علمية، يتطلب البحث عن منهج جديد ترسى على أساسه دعائم هذا العلم.

⁽⁷⁴⁾ ظ: البنوية: جان بياجيه، ت. عارف منيمت وبشير أويري، منشورات عويدات - بيروت / باريس، ط2/1980، 9.

⁽⁷⁵⁾ ظ: البنوية: بياجيه، 11.

⁽⁷⁶⁾ ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 14.

وهنا ينطلق بياجيه من التساؤل المهم: كيف تنمو معارفنا على المستوى التكويني، لا مستوى المعرف الأكاديمية. يقول في ذلك: أن نظرية الميكانزمات المشتركة لواسعى النمو المختلفة التي تدرس بشكل استقرائي بالإضافة إلى ظواهر أخرى تكون نهجها يحاول أن يصبح علميا [...] إن الطريقة التكوينية تبغي دراسة المعرف تبعاً لبنائهما الحقيقي السيكولوجي، ومن ثم اعتبار كل معرفة وكأنها مرتبطة إلى حد ما بهيكانزم هذا البناء⁽⁷⁷⁾. وإذا كانت نظرية المعرفة التقليدية تتوقف عند الحالات العليا من المعرفة، فإنها عند بياجيه تعود إلى ينابيع المعرفة الأولى من منطلق عدم وجود معرفة محددة مسبقاً لا في بناءات الفرد لأنها نتيجة بناء فعلي ومستمر ولا في عيارات الشيء المسبيقة⁽⁷⁸⁾. والمهم فيها نحو المعرف عند الطفل والراشد من معرفة فقيرة إلى معرفة أكثر غنى.

والخصائص الأساسية التي تنتقل من خلالها نظرية المعرفة هذه النقلة المهمة تمثل بحسبان المعرفة سيرورة، من جانب، والبحث عن جذور كل معرفة، مهما بدت بسيطة، من جانب آخر، والنظر إليها في ضوء مكوناتها النفسية، وحسبان اثر النمو النفسي في تكوين المفاهيم والمعرف⁽⁷⁹⁾. يقول بياجيه في كتابه (مدخل إلى نظرية المعرفة التكوينية): أن نحدد كيف تنمو المعرف، فهذا يتضمن أن ننظر منهجهما إلى كل معرفة من زاوية تطورها، أي من حيث هي سيرورة مستمرة يمكننا أن نبلغ بدايتها الأولى أو نهايتها. والمنهج التكويني عنده يقوم على دراسة المعرف من حيث بناؤها

⁽⁷⁷⁾ التطور المعرفي عند جان بياجيه: موريس شربل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط 1/1986، 47.

⁽⁷⁸⁾ التطور المعرفي عند جان بياجيه، 48.

⁽⁷⁹⁾ الأستنولوجيا التكوينية عند جان بياجيه: محمد وفيدي، أفرقيا الشرق- المغرب 2007، 123 – 124.

الواقعي أو النفسي، وان كل معرفة مستقلة، يستوى معين، عن آليات بنائها⁽⁸⁰⁾. وهذه الشروط هي ما يتحقق لنظرية المعرفة علميتها وإخراجها من البحث الفلسفى. ان المهم في نظر بياجيه ليس تعرّف المراحل الأولية أو النهائية في المعرفة، بل سيرورة تطور هذه المعرفة، والنسل الذي تخضع له. فسيرورتها تعود إلى ان عملية المعرفة ليست إلا علاقة للذات بالموضوع، وما تبديه الذات العارفة من أفعال تنسيقية لموضوعاتها، وحيث ان العلاقة بينهما ليست معطاة بشكل نهائي غير قابل للتغيير، فإننا تبعاً لذلك، لا يمكن ان نتصور الذات مخصوصة في بنية معطاة مرة واحدة وإلى الأبد على نحو سكوني لا يشوبه تغيير، كما اعتقاد الفلاسفة من ذوي التزعة القبلية، فلا شيء محدد بصورة مسبقة في الفكر الإنساني، فالذات تعرف، وهي تبني معارفها وبنياتها⁽⁸¹⁾. وهذا ما يميز نظرية المعرفة، عند بياجيه عن الميادين العلمية الآخر التي لا تولي قضية التطور والتكون أهمية فيها. ولا حسبان علاقة الذات بالموضوع، من حيث ان الإنسان يحصل على معرفة بالموضوعات بالوقت الذي يؤثر فيها، بما يعني تغيراً مستمراً هما معاً. وهذا ما يكفل مبدأ السيرورة الذي ترتبط به المعرفة عنده.

ومن ذلك تبدو واضحة حدود الالقاء بين غولدمان وبياجيه في تأكيد مبدأ السيرورة المستمرة سواء كان للمعرفة الإنسانية عند الأخير أو البنية الاجتماعية عند الأول، فكلاهما يؤمن ببنية غير سكونية في كل شامل^(*)، وان افتتاح البنية على التاريخ عند غولدمان يهدي لها التعاقب المفضي إلى السيرورة التكوينية، ويعود ذلك

⁽⁸⁰⁾ م.ن، 102.

⁽⁸¹⁾ م.ن، 108.

^(*) هذا خلاف ما يقوله د. صلاح نضل في تحديد طبيعة العلاقة بين غولدمان وبياجيه، حين يذهب إلى ان غولدمان يأخذ على أستاذة في مفهوم البنية قصره على المظاهر الثابت. في حين ان خصوصية منهج بياجيه التكوينية تقتضي عدم الثبات. وهذا عين ما أخذته منه غولدمان، كما تقدم. ظن نظرية البنية في النقد الأدبي: د. صلاح نضل، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط.2، 192.

كما هو عند بياجيه إلى الرغبة في إقامة التوازن بين الذات الاجتماعية وال موضوع وهذا التوازن هو الذي يفسّر العلاقة بين العمل الأدبي والعناصر المكونة، بقدر ما يشرح العلاقة بين الوعي الفردي والوعي الجماعي، في علاقتهما بالعمل الأدبي⁽⁸²⁾. إن التغيير محاط للمجتمع، ومن ثم البنية وما يتصل بها من أعمال فكرية وفنية.

3- ميخائيل باختين

تمثل محاولة باختين النظرية مسعى لتجاوز الدراسات الأيديولوجية الدعائية السائدة التي لا تنس أسلوبية الرواية، لذلك كما يقول ظلت المشاكل المتعلقة بأسلوبية الرواية مهملاً، وإن الكلمة الروائية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية، فكانت تطبق عليها أسلوبية المجاز كما هي في الشعر من دون مراعاة خصوصية الرواية، أو توصف بأوصاف فارغة من دون تضمينها أي معنى أسلوبي محدد لها. وفي مقابل ذلك، بدأت الأصوات النقدية المعنية بالمهارة الفنية تصاعد في أواخر القرن التاسع عشر⁽⁸³⁾. وهذه الدراسات الفنية أخذت منحى أكثر جدية مع الحركة الشكلانية التي عاصرها باختين.

وفي ظل هذه التجاذبات بين النقد الأيديولوجي والنقد الشكلي تأتي محاولة باختين لتتلمس طريقاً آخر لا ينتمي لأي منهما، بقدر ما يقترب منها معاً. وقد تحقق له ذلك من خلال المفهوم الواسع للحوارية، وهنا يذهب بعضهم في تأكيد أصالة نظرية باختين إلى أنه قد بنى نظريته بمفرد من ابتكار ذاتي، بخلاف لوكاش الذي بنى نظريته مستعيناً أو محاوراً هيغل⁽⁸⁴⁾. والحقيقة أن باختين لا يخرج هو الآخر من عباءة

⁽⁸²⁾ نظرية الرواية والرواية العربية، 51.

⁽⁸³⁾ ظ: الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة، ط1/ 1987، 36-37. وللكتاب ترجمة: الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة – دمشق 1988، 7-8.

⁽⁸⁴⁾ ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 65.

هيغل، فمفهوم الحوار هو نوع من التطوير لمفهوم الجدل عند هيغل ومن بعده ماركس. فإذا كان الجدل يصف العلاقات بنحو سليٍ للدلالة إيجابية، فإن الحوار يصف العلاقات بنحو إيجابيٍ للدلالة إيجابية، لذلك فهو نوع من التطوير لمفهوم قديم. والجدل عند هيغل يقوم على الموضوع ونقيس الموضوع ثم المركب الناتج عنهم، كما أنه ليس سوى تألف الأضداد سواء كانت في الأشعار أو في الفكر. ولم يكن الجدل عند هيغل مجرد منهج، بل يمثل العصب الرئيس في فلسفته⁽⁸⁵⁾. وقد استخدمه في مفاصلها كلها، فقد كان بمثابة النطق عنده، ولم يكن منهجاً لدراسته فقط. ويمثل المنطق في فلسفته الركن الأول في ثالوثها كما استخدمه في فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح أيضاً. وهذه الأقسام الثلاثة لا تدرس إلا موضوعاً واحداً هو الفكرة الشاملة Begriff في مراحلها المختلفة أو العقل في صوره المتنوعة: العقل محضاً في المنطق، والعقل في حالة تخارج في فلسفة الطبيعة، والعقل حين يعود إلى نفسه في فلسفة الروح⁽⁸⁶⁾. أي ان فلسفته تدرس هذا الفكر حين عودته إلى ذاته خبراً من عبودية الطبيعة.

وقد استأثر المنهج بدراسة عدد من القضايا الفلسفية القدية، يشكل مفهوم الوجود ونقشه اللاوجود (العدم) وما يتبع عندهما من الصيرورة، مبحثاً مهماً عنده وعند من جاء بعده، في حين أخذ ماركس مفهوم الجدل نحو طريق آخر، حيث حاول تفسير التاريخ من خلاله، ثم تأتي محاولة باختين في تطوير مفهوم الجدلية الهيغيلي والاستفادة منه. فباختين يعتقد أن العلاقة بين الحوار والمناجاة علاقة جدلية. وال الحوار والمناجاة عنده يتجاوزان حدود النمط اللغوي، ليتمثل كل منهما اتجاهها فلسفياً، فالاتجاه المناجي يمثل الفلسفة المثالية، وتحول معه مفهوم (وحدة الوجود) إلى (وحدة الوعي) الواحد. ثم يأخذ بمناقشة الوعي الفردي لينتهي إلى عدم وجود أشكال وعيٍ فردية

⁽⁸⁵⁾ ظ: فلسفة هيجل: عبد الفتاح الديدي، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 1970، 84.

⁽⁸⁶⁾ المنهج الجدلية عند هيغل: امام عبد الفتاح امام، دار المعارف - القاهرة، ط 2/ 1985، 21.

ويختلط مبدأ إشاعة الروح الفردية في عملية الإدراك، لأن هذا الوعي الفردي مهما كان الشكل الميتافيزيقي الذي يتلبسه، فإن أشكال وعي إنسانية تجريبية كثيرة ستظهر إلى جنبه حتماً. كما أن الجوهرى في الوعي ليس فردياً، وإن ما هو فردي في أي وعي ليس جوهرياً من الناحية الإدراكية، ويتنمي إلى مجال التنظيم النفسي، ومحدودية افق الشخصية الإنسانية. والحكم الصائب لا يتشبث بالشخصية الفردية، إنما يتصل بسياق منظم وموحد، بينما يتسب الخطاً وحده إلى الروح الفردية. كما يلفت باختين إلى أن وجود حقيقة وحيدة لا يعني ضرورة وجود وعي واحد وموحد، لأن الحقيقة الوحيدة بوصفها حدثاً، تتولد عن تماس أشكال وعي مختلفة.

ان للعالم المناجي طرفيين، إنما ان يؤكّد الفكرة أو يرفضها، وغيرهما لا تكون الفكرة كاملة الدلالة، فلا تدخل البنية الفنية. إنما الأفكار المرفوضة في الفكر المناجي فلا يجري تصويرها بشكل حقيقي في العمل الفني، لذلك فإن فكرة الآخر مرفوضة مناجاتياً لا تعمل حقيقة، على فتح سياق النص المناجي، بل يصر هذا السياق على الانغلاق داخل حدوده، لذلك لا تقيم فكرة الآخر المرفوضة وعياً غيرياً يقف على قدم المساواة مع الوعي الأول، كما إنها لا تمنع تشخيصاً إنسانياً له امتلاء نفسي بعيداً عن نطاق القبول أو الرفض المسبق.

ويتهي باختين إلى أن أرضية الاتجاه المناجي الفلسفية لا تكفي لظهور علاقة جوهريّة متبادلة بين أشكال الوعي المختلفة. كما أن الاتجاه المثالى لا ينبع حواراً جوهرياً، لأنه لا يعرف إلا وجهاً واحداً من أشكال الوعي المختلفة. وإن مهمته لا تتعدي حدود مهمة من يعرف الحقيقة ويقوم بتلقينها لمن يجهلها، وإن العلاقات الناشئة عن ذلك علاقة التلمذة فقط.

ويبدو أن باختين في رفضه للاتجاه المناجي يتعدي حدود التعبير الفني عنه، ليشمل الإبداعات الأخرى، لتدرج في ذلك الأيديولوجيات الشمولية، وقد يكون

النظام الماركسي في الاتحاد السوفيتي في مقدمة ذلك لما يؤمن به من سلطة واحدة مشديدة المركزية وان الجامع لذلك هو ان كل إبداع أيديولوجي يعبر عن وعي واحد وروح واحد، ولا فرق في الفردية بين روح الفرد وروح الأمة مادام يخضع لنبرة واحدة⁽⁸⁷⁾.

ان رفض باختين لاحد طرف العلاقة الجدلية بين الحوار والمناجاة يهدّد لتسويغ الطرف الآخر فلسفياً. وهنا يتضح التأثير بهيغل، غير ان باختين يجري عمليات تغيير واسعة تطال المصطلح أولاً، فهو يستخدم الحوار وليس الجدل، كما تطال الدلالة ثانياً. وعلاوة على هذا فان كلاً من المصطلحين (الجدل وال الحوار) يدل على سيرة الحياة والتواصل الإنساني، سواء كانت نشاطات الحياة الاجتماعية والاقتصادية (كما هي في جدل ماركس) أو الحياة الاجتماعية (كما هي في حوارية باختين).

ويعتقد باختين ان مفهوم الحوارية مفهوم مرکزي، وان كذا لا نلتفت إليه كثيراً، ينطلق من اللغة نفسها، فالكلمة الحية لا تواجه موضوعها بشكل واحد: فيبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبياً إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المميز⁽⁸⁸⁾. كما ان الصفة الطبيعية لكل كلمة هي توجهها الحواري، وهذه الكلمة تصادف، في طريقها إلى الموضوع، كلمات الآخرين، وليس لها إلا ان تدخل في تفاعل حي متواتر مع هذه الكلمات، وهذا قدر الكلمة الإنسانية التاريخية، آدم وحده الذي لم توجه كلمته نحو كلمات الآخرين، لأن لغته لم تخزن بعد استعمالات

⁽⁸⁷⁾ ظ: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، ب. جيل نصيف التكريبي، مراجعة د. حبّة شرار، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط ١/ ١٩٨٦، ص ١١٣- ١١٦.

⁽⁸⁸⁾ الكلمة في الرواية، 29.

الآخرين، لأنها كانت لغة بكرًا⁽⁸⁹⁾. إن الكلمة التي تعيش خارج هذا التوجه الحواري لن يبقى منها إلا جثة عارية لا تكشف لنا عن وضعها الاجتماعي أو مصيرها؛ لذلك يصف باختين دراسة الكلمة مع إغفال توجهها خارج ذاتها بالعبث⁽⁹⁰⁾. فتبعد الكلمة مخترقة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات، والكلمات تفوح منها رائحة المهن والانتيماءات المختلفة والسياسات التي عاشت فيها. والمتكلم حين يستخدم الكلمة لا يأخذها من المعجم بل من شفاه الآخرين وهي مشبعة بمقاصدهم، كما إنها لا تكون كلمته إلا حين يلؤها بقصده، والكلمات ليست سواء في انسياطها للإنسان، فبعضها يبقى عصيا عليه. ونتيجة ذلك كله أن اللغة ليست وسلاً عما يحيى يتقل بسهولة إلى قصدية المتكلم، لأنها مأهولة بمقاصد الآخرين⁽⁹¹⁾. والعلاقة الحوارية قبل أن تكون بين المتكلمين، هي بين المتكلم ولغته ذات الطبيعة الاجتماعية، لذلك فإن المتكلم حتى في أعز لحظاته الفردية في مناجاته الداخلية يستخدم لغة ذات تضمينات حوارية. كما أن الفنان، والروائي تحديداً، لا يمكن أن يخلص نصه من مقاصد الغير، إنما يدرجها في عمله. ويدوّن أن الطابع الحواري يستند إلى الطبيعة الجدلية للغة أولاً وما تختزنه من صراعات المقاصد فيها، كما أن اللغة، بسبب هذه الطبيعة الجدلية، تحدث فيها تراكمات كمية بطئية، لتكتسب من بعدها صفة أيديولوجياً جديدة، كما يؤكّد باختين⁽⁹²⁾.

إن اللغة، كما يفهمها باختين، ذات طبيعة جدلية بسبب الاستخدام الفردي المتواصل لها، لذلك تحمل مقاصد المستخدمين. وهذه المقاصد بطبعتها مختلفة؛ لأنها

⁽⁸⁹⁾ ظ: م.ن، 33.

⁽⁹⁰⁾ ظ: م.ن، 51.

⁽⁹¹⁾ ظ: م.ن، 52 – 53.

⁽⁹²⁾ ظ: الماركسية وفلسفة اللغة: ميخائيل باختين، محمد البكري وعنى العيد، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1/ 1986، 30.

تمثّل مصالح مختلفة متضارعة وغير منسجمة، يحاول كل مقصود منها أن يهيمن على غيره، في علاقة جدلية مستمرة استمرار المستخدمين. أما الكلام – بالمفهوم السوسيري – فهو ذو طبيعة حوارية، فمتكلم اللغة يحاور الآخرين كما يحاور المقاصد التي تشرّبتها اللغة قبلًا؛ لأن طبيعة العلاقة اللغوية بين المتكلم والآخرين تواصيلية وليس صدامية. وهو من خلال حوارته الآخرين يحاور المقاصد التي يحملها كلامهم. بتعبير أوضح إن اللغة جدلية بينما الكلام حواري، أو ان (لاوعي اللغة) – إذا صحت التسمية – يتسم بطبيعة جدلية، تمثل بما علق فيها كله جراء سيرورة الاستخدام، بينما يتصرف وعيها بصفة حوارية. وهذا ما يوضح طبيعة العلاقة بين باختين وبين مفهوم الجدل الهيجيلي، الذي يأخذ بعدها مفهوم آخر هو الحوار.

ومن المراجعات الآخر التي وقع باختين تحت تأثيرها، الفلسفة الماركسية، وقد عاش سنوات اندفاع الشيوعية السوفيتية الأولى، وتلمّس حدود علاقتها الحقيقة بماركس والمادية التاريخية. وقد مثل له مفهوم الحوارية الأداة المنهجية التي عارض بها الواحدية المطلقة للسلطة السياسية. ان باختين لم يكن بعيداً عن الفلسفة الماركسية، وقد وضع كتاباً مهماً عنها (الماركسية وفلسفة اللغة) حاول من خلاله حل الإشكالية الماركسية في تجاوز السبيبة الآلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وقد كان ماركس قد قسم بنيات المجتمع على ذلك واضعاً الأيديولوجيا والثقافة بكل ما تشتمل عليه في البنية الفوقية التي تمثل انعكاساً للبنية التحتية (النظم الاجتماعية والاقتصادية)⁽⁹³⁾. وباختين يرى أن الماركسيين أساءوا فهم ماركس في تفسير العلاقة بين البنيتين على أساس السبيبة الآلية، لذلك تمثل محاولة تجاوز السبيبة فائدة كبيرة ستنتفع منها الماركسية كثيراً. ويرى أن السبيبة الآلية غامضة علاوة على أنها تناقض أسس المادية

⁽⁹³⁾ ظ: ماركس وهيجل: جان هيبيوليت، ت. جورج صدقني، منشورات وزارة الثقافة - دمشق .118، 1971

المجدلية، وان تطبيق مقوله السببية لم يعد مجدلاً، لضيقها مقابل توسيع تطبيق المادية المجدلية في العلوم الطبيعية. لذلك ينبغي تفسير السببية بما ينسجم مع لذلك. يعتقد باختين ان لا قيمة معرفية لربط جزئية الظاهرة الأيديولوجية المعزولة بالبنية التحتية، بل ينبغي التعامل مع الظواهر الأيديولوجية بوصفها دوائر مكتملة وغير قابلة للتجزؤ، تتفاعل عناصرها جميعاً مع تحولات البنية التحتية، أي ينبغي ان يكون الرابط على أساس كلية الظاهرة لذلك يجب اخذ الفرق الكمي بالحسبان بين الدوائر المتبادلة التأثير. ويستهوي إلى رفض ربط الظاهرة الأيديولوجية بالبنية التحتية مباشرة لما في ذلك من اختزال شديد لها، كما ان عملية التحول الأيديولوجي لا ترتبط مباشرة بالتحول الاقتصادي، وإنما من خلال سلسة من الدوائر المتباينة نوعياً ذات الخصوصيات المختلفة.

يعترف باختين ان مشكلة العلاقة المتبادلة بين البنيتين من اعقد المشاكل، لذلك يحاول تحليلها معتدلاً رؤية جديدة، فرأيه ان جوهر المشكلة يعود إلى معرفة الكيفية التي تحدد بها البنية التحتية العلاقة اللغوية، ثم كيف تعكس العلاقة هذا الواقع وتكسره في صيغة؟ وهنا تأخذ العلاقة اللغوية بوصفها علاقة أيدلوجية، بتوجيهه المشكلة مبدئياً لأن الكلمة تنفذ إلى العلاقات الاجتماعية كلها وأنها لحمة العلاقات الاجتماعية⁽⁹⁴⁾. لذلك فهي موطن النزاعات الأيديولوجية كلها كما أنها الوسط المادي لها، فالعلاقات اللغوية مادية كالأجسام المادية ولا وجود للوعي البشري من دونها، لأن هذا الوعي لا يتفرع عن الطبيعة، كما تذهب المادية الآلية، إنما يتشكل الوعي من خلال العلاقات التي تتبعها مجموعة منتظمة، أن الوعي الفردي يتغلب من الأدلة ويجد فيها مادة نائه، ويعكس منطقها وقوانينها. ومنطق الوعي هو منطق التواصل

⁽⁹⁴⁾ ظ: الماركسية وفلسفة اللغة، 29.

الأيديولوجي، والتفاعل الدلائلي - السيميائي - لدى زمرة مجتمعية⁽⁹⁵⁾. وهنا يضع باختين الأساس لنظرية مادية في الوعي، كما يقول تيري ايغلتن: فالوعي البشري هو تعامل سيميائي، مادي، فاعل للذات مع الآخرين، وليس ميداناً كثيماً منفصلًا عن هذه العلاقات، فالوعي مثل اللغة، هو في الوقت نفسه (داخل) و (خارج) الذات. ويشبغي الا ينظر إلى اللغة بوصفها (تعبيرًا)، أو (انعكاساً) أو نظاماً مجرداً، بل بوصفها وسيلة إنتاج مادية، وبذلك يتحول الجسد المادي للدليل إلى معنى عبر سيرورة الصراع والمحوار الاجتماعي⁽⁹⁶⁾. ان الفهم المادي لعلاقات اللغة يشكل الوسط الذي تمر من خلاله التحولات من البنية التحتية إلى الأيديولوجيا والبنية الفوقية. وهذا ما يحدد علاقة باختين بماركس والمادية الجدلية.

⁽⁹⁵⁾ م.ن، 22.

⁽⁹⁶⁾ نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. ثائر ديب، مشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط1/1995، 203. ولكتاب ايغلتن ترجمتان أخرىان: مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون، ت. احمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، 1991، 144-145. ومقدمة في نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. إبراهيم جاسم العلي ، م. د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1992، 126-127.

المبحث الثاني النظريات البنوية

1- السردية الشكلية

تمثل السردية عموماً امتداداً للنظرية البنوية في المجالات المعرفية الأخرى، بكل ما يقتضيه ذلك من التزامات ومواقف نقدية إزاء القضايا الخلافية مع غيرها من النظارات الأخرى. ومن هذا المشروع النقيدي الواحد - الخاضع لرؤى متماثلة بين المجالات المعرفية التي عملت فيها البنوية - تمثل المراجعات الفلسفية للبنوية عموماً مراجعات للسردية الشكلية أيضاً، فالمقولات المتناغمة تنتهي إلى أصول واحدة، مع مراعاة الفارق المعرفي لكل من المجالات المختلفة.

يمثل مفهوم (البنية) واحداً من المفاهيم المشتركة التي كانت محل عناية السردية، والتي تعني "بانها كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث ان كلا منها يتوقف على الآخرين ولا يمكنه ان يكون ما هو عليه إلا في علاقته معها"⁽⁹⁷⁾ وينص أكثر البنويين، وفي مقدمتهم بارت، وعدد من دارسي البنوية على انها منهج وليس فلسفة. وقد يخالف هذا ما انتهت إليه البنوية في مقولاتها التي جعلت منها فلسفة ذات توجه أيديولوجي يرفض تفتيت المعرفة فيما انتهت إليه من وضع ذري، ويقدم تفسيراً موحداً لعدد من القضايا الفكرية، زيادة على طابعها المنهجي.

وما يسُوّغ للبنيويين التشديد على المنهجية هو رغبتهما الجادة في إضفاء النظام على الظواهر الفردية من خلال البحث عن العلاقات فيما بينها، وأدراك ان أجزاء

⁽⁹⁷⁾ موسوعة لالاند الفلسفية، 3 / 1341. ونمة تعريفات آخر للبنية، من بينها تعريف جان بياجيه، البنوية، 8-10 ونظرية البنائية في النقد الأدبي، 176 وبؤس البنوية، الأدب والنظرية البنوية: ليونارد جاكسون، ثائر ديب، دار الفرقان - دمشق ط 2/ 48، 2008، وغيرها.

الظاهرة لا ترتبط بعضها مع بعض بعلاقة المعاورة، إنما بعلاقة التداخل اللازم للكلية التي هي سمة الظاهرة الأبرز. والبحث عن النهج، كما يقول جينيت يقود إلى إخضاع النصوص الأدبية لأشعة اكس والبحث عن البنية العظيمة، وتجاهل مادتها⁽⁹⁸⁾. إن منهجية البحث عن العلاقات تتخصص في أهم صفات البنوية – كما تقدم – وهي الكلية، كما ينص عليها جان بياجيه مع التحول والتنظيم الذاتي⁽⁹⁹⁾. والكلية واحدة من المقولات الهيغيلية التي وجدت صدى واسعاً في نقد القرن العشرين، خصوصاً الاتجاهات البنوية (التكوينية والشكلية).

والحقيقة أن خصيصة الكلية دراسة الظواهر على أساس الترابط الداخلي لتوسيف نظام تام، هي السر في ازدهار البنوية معرفياً؛ لأن البحث عن النظام لا يعني الظاهرة الأدبية مثلاً أو النفسية أو غير ذلك فقط. إنما يمتد ليشمل الظواهر كلها.

إن خصائص البنوية تكاد تكون هي خصائص النص السريدي، فهو لا يتصرف فقط بالكلية، إنما يقوم على أساس مجموعة من التحولات المستمرة التي لا تنتهي إلا بانتهائه، وإن هذه التحولات تخضع بلا شك، إلى نوع من التنظيم الذاتي الذي يؤهل النص ليكون نصاً سريدياً.

غير أن التحليل الشكلي المعتمد على المبادئ البنوية، يؤكد أن القصة ككل وظيفي تحدد معنى أجزائها وإن المرء لن يستطيع تطوير طريقة مقنعة لتحليل شكلي يصنف الرحدات الصغرى أولاً، ومن ثم يجمعها معاً لاكتشاف معنى الكل⁽¹⁰⁰⁾. وهذا

⁽⁹⁸⁾ البنوية في الأدب: روبرت شولز، ت. حنا عبود، منشورات الحاد الكتاب العربي - دمشق، ط 1/1984، ص 18.

⁽⁹⁹⁾ ظ. البنوية، 8.

⁽¹⁰⁰⁾ التحليل الشكلي للروايات التقليدية: والس مارتن ونيك كونراد، ت. سعد قاسم الأسدي، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، ع 1/1989، 41.

ما يمنع العلاقات قيمة الكشف عن حقيقة النص، فالغموض مثلا، ليس سمة لوحدة في سياق ما، إنما هو سمة السياق نفسه. وهذا مفهوم الوحدة الكلية الميغيلية المتقدم. لقد كان هيغل ينظر إلى العمل الفني على أساس الوحدة العضوية عند الكائن الحي، وإن روح العمل الفني هي الكلية، التي تختلف عن الكلية الفلسفية، من حيث أن هذه تظهر العنصر الكلي في كلية العارية، بينما الكلية الفنية تغلّفه بصورة عينية فيبدو متجلساً في فرد كامل حقيقي كالدراما⁽¹⁰¹⁾. غير أن الكلية البنوية تتجاوز حدود الكلية العضوية – مع اعتمادها – إلى تأكيد أهمية العلاقات الداخلية، متأثرة بعمانوئيل كانت، والنسل الكامن في كل معرفة، وتجاوز المظاهر الذي تبدو عليه المعرفة للنفاذ إلى تركيبها الباطني⁽¹⁰²⁾. لذلك يميز شراوس بين محسوس السطح الظاهر ومعقول النظام الخفي، وإن الحقيقة لا يدركها الحس⁽¹⁰³⁾ فيدعو إلى تجاوز الظاهر وإدارة الظاهر له، للنفاذ إلى العلاقات الداخلية.

لقد كان البحث عن العلاقات المستترة والمتوارية خلف السطح الظاهر مدعاه لرفض المنهج التجريبي في البحث، ومسايرة الاتجاه العقلي عند كانت (1724-1804) الذي يميز بين المعارف القبلية (العقلية) والبعدية (التجريبية)، مؤكداً أن كل معرفة تبدأ مع التجربة؛ لأن القدرة المعرفية عند الإنسان لن تستيقظ إلا بالمواضيعات الحسية، لذلك فإن المعرفة عموماً لا تتقدم التجربة، إنما تبدأ معها.

لكن (كانت)، مع هذه الأهمية التي يوليها للتجربة، يتساءل عن إمكانية وجود نوع من المعرفة بشكل مستقل عن التجربة، أي كانت هذه التجربة حتى لو كانت

⁽¹⁰¹⁾ ظ: فلسفة هيجل، فلسفة الروح: ولتر ستيس، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير - بيروت، ط /3، 2005، 133 - 138.

⁽¹⁰²⁾ ظ: آفاق الفلسفة: د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر - القاهرة 1991، 285.

⁽¹⁰³⁾ ظ: مشكلة البنوية أو أضواء على البنوية: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر-القاهرة، 1990، 9.

افتراضية، ويقصد هنا المعرفة القبلية المحسنة أو (العقل المحسن) الذي يميّزه عن (العقل العملي) الذي لا تغالطه التجربة، المتعلق بالأحكام الضرورية والأحكام الكلية، فقضية السببية، واقتران السبب بالسبب بكلية صارمة، ليس منشأه، كما فهم هيوم، من تكرار اقتران ما يحصل في التجربة الحسية من تصورات، وإنما عن مبادئ عقلية قبلية. ثم يقدم كانت أداته على أسبقية بعض المبادئ العقلية على التجربة، فمن أين تستمد التجربة يقينيتها لو كانت كل القواعد التي تعمل بموجتها تجريبية؟

وهنا يتهمي كانت إلى أن بعض المعرفة تخرج عن كل تجربة ممكنة، يمكنها أن تعمم الأحكام التجريبية. يقول: "في هذه المعرفة التي تتخطى العالم الحسي وحيث لا يمكن للتجربة أن تعدل أو تصحيح، تقع مباحث عقلنا التي نعدها، من حيث الهدف النهائي، أفضل أهمية وأسمى بكثير من كل ما قد تفينا به الفاحمة في حقل الظاهرات" ⁽¹⁰⁴⁾.

وإذا كان كانت قد أبقي شطراً من المعرفة يرتبط بالتجربة، فإن البنويين مضوا في الشوط إلى آخره، فشتراوس يذهب إلى أن بنية المجتمع لا شأن لها بالواقع التجريبي، بل بالنماذج التي يبنيها العقل منه. وعلى أساس ذلك يميّز بين البنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية. وإن العلاقات الاجتماعية هي المادة الأولية، بوصفها معطى تجريبياً، تبني منها بنية المجتمع التي لا يسعها مجال من الأحوال أن تؤدي إلى بحمل العلاقات الاجتماعية التي تقع تحت المعاينة في مجتمع معين" ⁽¹⁰⁵⁾. أي أن هذه البنية ليست

⁽¹⁰⁴⁾ ظ: نقد العقل المحسن: عمانوئيل كنط، ت. موسى وهبة، مركز الآباء القومى - بيروت (د. ت)، 47-45.

⁽¹⁰⁵⁾ الأنماط البنائية: كلود ليفي شتراوس، ت. حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء ط 1/ 1995، 2/ 299. ولكتاب شتراوس ترجمة أخرى: الأنثروبولوجيا البنوية: كلود ليفي - ستروس، ت.د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1977، وصدر الجزء الثاني عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1983.

العلاقات التجريبية، إنما هي نموذج نفترضه باعتماد تلك العلاقات، مستلهمها الماركسية والتحليل النفسي لفرويد والجيولوجيا (طبقات الأرض) الذين تجاوزا السطح الظاهر إلى البنية الكامنة ورائها. غير أن بنية شتراوس، لا تخلو من نزعة تجريبية، كما يؤكّد بعض الدارسين⁽¹⁰⁶⁾.

ويتفق لوبي التوسيير مع شتراوس في نقد المذهب التجاري "والنظر إلى الحقيقة على أنها معيار للذاتها، دون الحاجة إلى تحقيق تجاري خارجي. ففي نظر التجريبية تكون المعرفة تجريداً من الواقع: أي ان الواقع نفسه يتضمن المعرفة ويخفيها وسط عناصر أخرى متداخلة تحجبها عنّا، وكل ما علينا ان نطرح هذه العناصر جانبًا لنجلو وجه الحقيقة الذي يشتمل عليه الواقع بالفعل. أي ان المعرفة عند التجربيين هي عملية (طرح) تستبعد فيها الزوايد لكي تكتشف ماهية الحقيقة⁽¹⁰⁷⁾ بما يعني ان الواقع ينطوي على ما هو أكثر من الحقيقة، بينما لا تتضمن المعرفة التجريبية كل الحقيقة، فهي تحتاج إلى ما يضاف إليها، وان العقل الإنساني ليس شاهدا سليبا يسجل حقيقة موجود خارجه. وهنا يسأله التوسيير كانت في ضرورة احتداء الرياضيات لبلوغ المعرفة اليقينية المستغنّية عن التحقيق التجاري⁽¹⁰⁸⁾.

و قبل ذلك كان دي سوسيير قد استبعد الواقع التجاري حين قصر العلامة اللغوية على طرف الدال والمدلول، مستبعدا المرجع الذي تخيل عليه^(*). وهذه العلاقة المستترية بالواقع الحسي الخارجي قد عبرت عن نفسها في البنية الشكلية باستبعاد

⁽¹⁰⁶⁾ ظ: مشكلة البنية، 75.

⁽¹⁰⁷⁾ أفاق الفلسفة، 292-293.

⁽¹⁰⁸⁾ ظ: نقد العقل المحسن، 46.

^(*) وهذا خلاف ما يذهب إليه الدكتور عبد العزيز حودة الذي أكد تأثير المنهج البنوية بالمنهج التجاري خصوصاً اللسانيات لبلوغ العلمية. ظ: المرايا المحدثة من البنوية إلى التفكك: د. عبد العزيز حودة، عالم المعرفة - الكويت 1998، 252.

الواقع الخارجي الذي يحيط عليه النص والاكتفاء بالنص بوصفه وحدة مكتملة الدلالة لا صلة لها بالخارج، هذا من جانب ومن جانب آخر، عمدت إلى بناء نموذج ذهني يمثل بنية النص السردي من خلال معطيات النص، يقوم على العلاقات. يقول في هذا الصدد جيرار جينيت: أن البنية من حيث هي طريقة تقوم قبلياً على دراسة البنى حيالها. بيد أن البنى ليست أولاً، وهي أبعد من أن تكون، أغراضاً تصادف؛ إنها منظومات من العلاقات المستترة، التي ينالها التصور لا الحواس، ففيتشتها التحليل بقدر ما يستخرّجها⁽¹⁰⁹⁾. ويؤكد أن عنایة البنوية لا تنصب على العلاقات بما هي، لأنها موجودة في كل موضوع، وإنما على أهمية المنظومة العلاقية. وإن البنوية حتى تواصل السير في مضمارها، تدير ظهرها لعلاقة النص الأدبي بالخارج، وتصرف انتباها له في ذاته. وهو ما يسميه جينيت على غرار شبيتزر (دراسة الآثار في ذاتها) وانحراف مادة هذه الآثار للوصول إلى ما يشبه هيكلها العظمي غير المنظور؛ لأن البنى لا يحسها الوجودان ولا يدركها الحس⁽¹¹⁰⁾. وهذه البنى تقع خلف الأعمال، بمثابة القوانين العامة المشتركة بين القصص⁽¹¹¹⁾، بلا فرق بينها. وبالفعل كانت محاولة جينيت النقدية (خطاب الحكاية) موجهة لدراسة رواية واحدة (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست، ومن ورائها يمكن إعمام البنية التي يتم كشفها على غيرها من الأعمال، لأن هيكل التجريد يخترق مادة النص.

⁽¹⁰⁹⁾ (البنوية والنقد الأدبي): جيرار جينيت في ضمن، البنوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ت. ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1972، 357.

⁽¹¹⁰⁾ ظ: م.ن، 358 – 361.

⁽¹¹¹⁾ ظ: (السرديات): ماريل إبرويوكوس في ضمن، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: أوزوالد ديكر وجان مارس سشايفر، ت. د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2/ 2007، 208.

وبالتالي فقد استعارت البنية من (كانت) التزعة العقلية وتغلب الداخلي (العقل) على الخارج (الحس) في دراسة النص وقد ترتب على هذا النظر البنوي إعطاء الأسبقية للبنية بدل الوظيفة⁽¹¹²⁾. وقد يتصل هذا بجدل فلسي حول أسبقية الوجود أم الماهية، الذي وقع فيه الخلاف بين الفلاسفة⁽¹¹³⁾.

لقد جاء المنهج السردي على أعقاب مناخ فلسي بدأ يفقد إيمانه الميتافيزيقي، وانتهى إلى القول (يموت الآله) على لسان نيشه، وان خطية نيشه هذه تمثل الإعلان الفلسي لما انتهت إليه الفلسفة الغربية، إذ لم تعد هذه الفلسفة تعتمد ياله يدير الوجود فتيارات الفكر الغربي الرئيسة أو فلسفاته ونظرياته في العلوم الإنسانية وغيرها ذات شخصية علمانية (Secular) بالدرجة الأولى، وهذه الشخصية العلمانية هي التي تسيطر على الحضارة الغربية ككل منذ عصر النهضة، وقد أصبحت في عداد البدهيات التي لا تحتاج إلى ذكر⁽¹¹⁴⁾. وقد ترتب على هذه الدعوة كثير من الآثار التي غيرت مسار الفكر الغربي، فإلغاء الأصل الواحد هو إلغاء للحقيقة الواحدة والتآريل الحق، فتتج عنه فتح باب التأويلات، كما ان هذه الفلسفة لم تعد ترى ان الأشياء، قد خرجت في أصلها كاملة من يد مبدعها فالبداية التاريخية ليست أصلها المحفوظ، وليس هناك إلا التبعثر والتشتت⁽¹¹⁵⁾.

⁽¹¹²⁾ الحقيقة الشعرية، على ضوء المنهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمناهيم: د. بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث-الأردن، ط1/ 2010، 34.

⁽¹¹³⁾ ظ: قضية البنوية، دراسة ونماذج: عبد السلام المساوي، دار أمية – تونس، ط1/ 1991، 31 - 32.

⁽¹¹⁴⁾ الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنوية: د. محمد سالم سعد الله، دار الحوار-سوريا، ط1/ 2007، 92.

⁽¹¹⁵⁾ ظ: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، محاورة الميتافيزيقا: د. عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 1991، 26 - 31. للمزيد عن ذلك، ظ: التفكيكية، دراسة نقدية:

وقد انتقلت قوله نيتشه تلك أو المسار الذي سلكه الفكر الغربي إلى البنية، بعد إعادة صياغتها من جديد، بشكل أفقدها أصلها النيتشوي، وأطاح بواحدة من أهم مقولات نيتشه، فإذا كان الأخير قد أزاح الله عن العالم، ليحل محله الإنسان الخارق (السويرمان)، فإن البنية أطاحت بالإنسان وأحلت محله البنية، وجروته من كل خصيصة تميزه بوصفه كائنا اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا، وانتقضت من قيمة وعيه، الذي عدته كاذبا ومخادعا، ولا يملك خيار المبادرة⁽¹¹⁶⁾. ومن جانبها تمثلت النظرية السردية مقوله الإنسان من خلال تميزها القاطع بين الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية، وقد كانت العلاقة بينهما، قبلا، وثيقة جدا بفضل مفهوم المحاكاة الأسطوية، وقد سلكت المناهج الاجتماعية والنفسية التي درست الرواية هذا الطريق، الذي ياهي، إلى حد ما، بين الشخصيتين، مع حفظ اعتبارات الصياغات الفنية في الأعمال الروائية، وكان من التداعي التي انتهت إليها السردية بعد ذلك التمييز، قطع كل صلة إنسانية بين الشخص ذي الجوهر النفسي، وتلك الشخصية التي وصفها تودوروف، بأنها (شخصية ورقية)⁽¹¹⁷⁾ الذي يمثل بلا شك، شكلا من أشكال موت الشخصية الإنسانية، إذ فقدت الشخصية حتى قدرة تجليها الأدبي في الأعمال الروائية، وقطعت آخر الخيوط الموصلة لها. صحيح أن هذا الموقف الجديد الذي تبنته البنية ينطوي على نوع من الفعل المضاد للمناهج التي أذابت الحدود الفاصلة بين الشخصية الروائية وامتدادها

بير زما، ت. اسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر - بيروت، ط 2/ 2006، 36. وما بعدها، والبنية فلسفة موت الإنسان: روجيه غارودي، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، ط 3/ 1985، 8، والأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنية، 91 وما بعدها.

⁽¹¹⁶⁾ ظ: موت الإنسان في الخطاب الفلسفـي المعاصر: د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة - بيروت، ط 1/ 1992، 111.

⁽¹¹⁷⁾ ظ: مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ت. عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط 1/ 2005، 71.

الإنساني، لكن هذا الموقف لم يكن ليظهر قبل هذا التاريخ بمرحلة من الزمن، حيث لم يشع توهين الشخصية الإنسانية بعد، ان البنية التي صنعت سجن اللغة، كما يصفها فريديريك جيمسون، وقيدت الإنسان به، طال قيدها الشخصية الروائية، إذ لم يعد الواقع الإنساني امتداداً مرجعياً لها، بقدر ما كانت اللغة كذلك. فإذا صودرت مرجعية الواقع الإنساني لها، فإن البديل المرجعي هو اللغة وليس غيرها. وعلى ذلك لا تعدو أن تكون أكثر من كلمات تفترش الورق دون جواهر نفسي. لذلك تتهم البنية، المتأثرين بالمحاكاة، الذين مازالوا يحفظون الصلة بين الشخصيتين.

علاوة على ما تقدم من مراجعات فلسفية أساسية، كانت هنالك مراجعات أخرى، وإن بدرجة أقل، من حيث علاقه ذلك بالمنهج الذي تبنته السردية، وتقتد هذه المراجعات الثانوية، من أرسطو حيث يربط بارت، مثلاً بين العنصر الزمني والعنصر السببي مجدداً التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضع الزمن السردي، وإن الزمنية ليست سوى قسم بنوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة للسرد فإن الزمن ليس موجوداً، أو له وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي، ذلك أن الزمن [...] لا يتنمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع⁽¹¹⁸⁾. لتصل هذه المراجعات إلى سارتر الذي أثار سؤالاً شهيراً: (ما الأدب)⁽¹¹⁹⁾ والذي سيثير أسئلة أخرى في ذهن رولان بارت عن ماهية الأدب من قبيل: من نكتب؟ ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟⁽¹²⁰⁾

⁽¹¹⁸⁾ بنية الشكل الروائي، 19 و 111.

⁽¹¹⁹⁾ ظ: ما الأدب: جان بول سارتر، ت.د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة 1990. تحديداً الفصول الثلاثة الأولى: (ما الكتابة، ولماذا نكتب، ولمن نكتب).

⁽¹²⁰⁾ ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 54.

2- السيميائية السردية

يُمثل المُنْطَقُ الْأَرْسْطِيُّ وَاحِدًا مِنْ أَهْمَّ الْمَرْجِعَيَّاتِ الْفَلَسُوفِيَّةِ لِلْسِيمِيَايَّةِ السِّرْدِيَّةِ لِغَرِيمَاس، وَيَتَمَثَّلُ حُورُ الْلَقَاءِ بَيْنَ الْمُنْطَقَ وَالسِيمِيَايَ، بِالْمُرْبِعِ الْمُنْطَقِيِّ أَوْ مُرْبِعِ التَّقَابِلِ Square of opposition النَّسُوبِ إِلَى أَرْسْطُو، الَّذِي افْتَرَحَهُ مُتَرْجِمُ أَرْسْطُو يُولِيوس بَارْكِيُوسُ فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرِ الْمِيلَادِيِّ، كَمَا يَنْصُ بَعْضُ الْبَاحِثِينَ⁽¹²¹⁾، مِنْ جَانِبِ الْمُرْبِعِ السِيمِيَايِّيِّ Semiotic Square منْ جَانِبِ آخَرَ.

فَقَدْ طَوَّرَ غَرِيمَاسُ مُرْبِعَ التَّقَابِلِ إِلَى مُرْبِعٍ مُغَايِرٍ إِلَى حدِّ مَا، مَعَ اخْدُ أَسَاسِ التَّقْسِيمِ وَالتَّفَاعُلِ فِيهِ؛ لِخَصْرِ الْعَلَاقَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ.

تَقْسِمُ عَلَاقَاتِ التَّقَابِلِ فِي الْمُنْطَقِ، أَرْبَعَةِ أَقْسَامٍ: الْمَوْجَبَةُ الْكُلِّيَّةُ وَالسَّالِبَةُ الْكُلِّيَّةُ وَالْمَوْجَبَةُ الْجُزِئِيَّةُ وَالسَّالِبَةُ الْجُزِئِيَّةُ. وَالْقَضِيَّةُ الْقَابِلَةُ هُنَا الْقَضِيَّةُ الْحَمْلِيَّةُ (الْخَبَرِيَّةُ) لَا الشَّرْطِيَّةُ، وَالْمَحْصُورَةُ مِنَ الْحَمْلِيَّةِ دُونَ غَيْرِهَا، أَيْ الْمَسُورَةُ بِالْمَقْدَارِ وَالْكَمِّ، وَمَا يَنْسَبُهُ مِنَ الْفَاظِ كَـ(الْكُلُّ وَالْبَعْضُ ... الْغُ). فِي مُقَابِلِ ذَلِكَ تَهْمِلُ الْقَضَايَا الَّتِي يَكُونُ فِيهَا الْحُكْمُ عَلَى الْكُلِّيِّ بِكُلِّيَّتِهِ دُونَ الْأَخْذِ بِالْحَسْبَانِ أَفْرَادَهُ (كَقَوْلَمُ الْإِنْسَانِ نَوْعِ)، أَوِ الْقَضِيَّةِ الَّتِي تَعْتَبِرُ الْأَفْرَادَ دُونَ الْكُلِّ، كَـ(الْإِنْسَانُ فِي خَسْرِ)، كَمَا تَهْمِلُ الْقَضَايَا الْمَوْصُوفَةُ بِالشَّخْصِيَّةِ كَـ(الْمُتَنَّى شَاعِرُ الْعَرَبِ). وَالْمُنْطَقِيَّةُ هُنَا يَسْتَقْرِي بِجَمِيعِهِ مِنَ الْقَضَايَا الْمُهَمَّلَةِ مِنَ الْقَضَايَا الْمُعْتَبَرَةِ، الَّتِي هِيَ مَنَاطُ عِنْيَاتِهِ⁽¹²²⁾.

وَتَنْحَصِرُ الْعَلَاقَاتُ فِي الْقَضَايَا الْمُعْتَبَرَةِ، بِالْتَنَاقْضِ وَيَقْعُدُ تَحْتَ الْقَضَايَا الْمُخْتَلِفَةِ بِالْكَمِّ وَالْكِيفِ وَالْجَهَةِ، وَهِيَ: الْمَوْجَبَةُ الْكُلِّيَّةُ تَنْقِيَضُ السَّالِبَةُ الْجُزِئِيَّةُ وَالْمَوْجَبَةُ الْجُزِئِيَّةُ تَنْقِيَضُ السَّالِبَةِ.

وَكَذَلِكَ مُلْحَقَاتُ التَّنَاقْضِ. فَإِذَا اخْتَلَفَتِ الْقَضِيَّاتُ بِالْكَمِّ أَوِ الْكِيفِ

⁽¹²¹⁾ ظ: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنوية، 352.

⁽¹²²⁾ ظ: المُنْطَقُ: محمد رضا المظفر، مُنشورات اسماعيليان – قم، ایران، ط13/ 1426هـ، 120 – 133.

أو بالجهة، ينشأ عنه: القضيتان المتناقضتان: وهما المختلفان بالكم، أي السالبتان أو الموجبتان. فإذا صدقت الكلية صدق معها الجزئية المتشدة في الكيف، مثل إذا صدقت (كل ذهب معدن) فلابد أن يصدق (بعض المعدن ذهب). والقضيتان المتضادتان: وهما المختلفان في الكيف دون الكم، وهما كليتان، كما انهما كالضدين يمتنع صدقهما معاً، ويجوز أن يكذبا معاً، أي إذا صدقت إحداهما لابد أن تكذب الأخرى، ولا عكس. فإذا صدق (كل ذهب معدن) يجب أن يكذب (لا شيء من الذهب معدن). والقضيتان الدالختان تحت التضاد: وهما المختلفان في الكيف دون الكم، وهو جزئيان، وهذا ما يختلفان فيه عن القضيتين المتضادتين الكليتين، علاوة على أنها عكس الضدين في الصدق والكذب، فهما يمتنع اجتماعهما على الكذب، ويجوز صدقهما، ويجوز صدقهما معاً، فإذا كذب (بعض الذهب أسود) فإنه يجب أن يصدق (بعض الذهب ليس أسود).

وفي ضوء هذه العلاقات المتناقضة أو الملحقة بالتناقض (التدخل والتضاد والداخل تحت التضاد) يلغا المنطق الأرسطي إلى المربع التقابلية لتوضيح هذه العلاقات⁽¹²³⁾:

⁽¹²³⁾ المنطق، 160 – 162. وتعني رموز المربع:

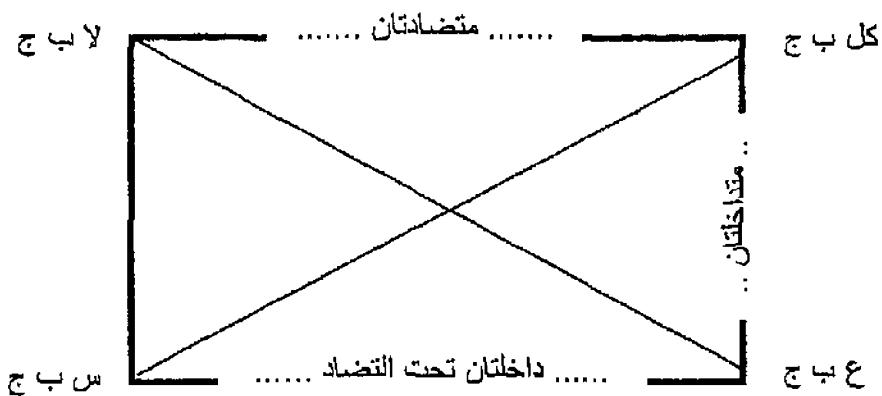
كل ب ج: الموجبة الكلية.

لا ب ج: السالبة الجزئية.

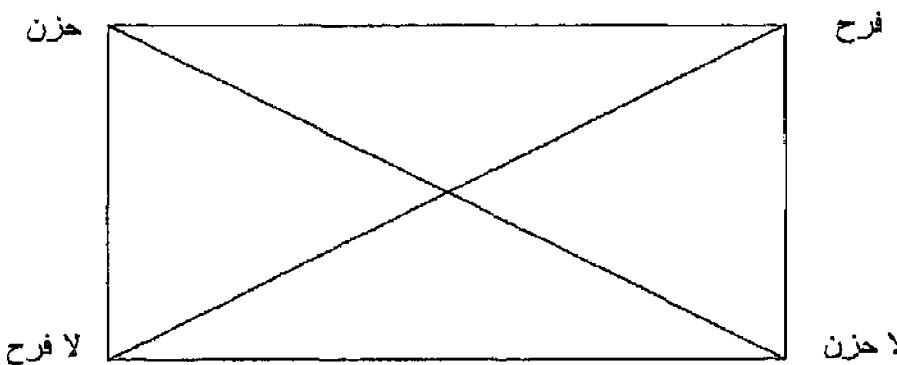
ع ب ج: الموجبة الجزئية.

س ب ج: السالبة الجزئية.

ويرمز حرف (ب) للموضوع، أما (ج) فيرمز للمحمول.



ويحافظ غريماس من جانبه، في المربع السيميائي، على شكل المربع والعلاقات القائمة بين أركانه التي يبلغ عددها ستة، لكنه يعدل في أطرافه بما يناسب النص السردي والممارسة الاجتماعية عموماً، أي يخرج به من قيود المربع التقابلية إلى فضاء أوسع. وهو كما يأتي:



وهو يتكون من متقابلين ونقىضهما، فهو نسخة معدلة من التقابلية أو المنطقية، أدخل عليهما تمييز جاكوبسن بين التناقض التدرجية وغير التدرجية. يقول فريدرريك جيمسون أن التركيبة باجمعها ... تستطيع أن تولد عشرة مواقع انطلاقاً من تقابل ثنائي

ولي. يوحي ذلك بان احتمالات الدلالة في المنظومة السيمبائية اغنى من المنطق المزدوج (هذا او ذاك). لكن تخضع هذه الاحتمالات (القيود سيمبائية)⁽¹²⁴⁾.

يولد المربع السيمبائي ثلاثة أنواع من العلاقات أيضاً: أفقية وعمودية وقطرية. فالعلاقة الأفقية (فرح، حزن) علاقة تضاد، والعلاقة القطرية (فرح، لا فرح) علاقة تناقض، والعلاقة العمودية (فرح، لا حزن) علاقة اقتضاء.

ويلاحظ على المربع السيمبائي انه يقع في ضمن البنية العميقه، مقابل البنية السطحية⁽¹²⁵⁾، وتحتوي عنصرين ظاهرين (الفرح، الحزن) وعنصرين خافيين، هما (لا فرح، لا حزن)، أي ان وجودهما تقديري، يتضمنه النقيض الظاهر، ويؤكد غريماس ان الاختلافات التي ندركها هي التي تجعل للعالم من حولنا معنى، فالأشياء، لو لا هذه الثنائيات المتقابلة التي تدرج في ضمنها، ستتوالي أمامنا عشوائياً، فالقابل هو النظام الذي اكسبها معنى⁽¹²⁶⁾. وهنا تتجاوز الثنائيات حدود النص السردي، لتطال طبيعة الفهم الإنساني، فالقضية مازالت تتصل بأبعاد فلسفية، تتعلق بجانب معرفي (ابستمولوجي) في تنظيم المعرفة الإنسانية.

ومن الجدير بالذكر ان منهجه المربع السيمبائي لم تخل من اعترافات وماخذ، من حيث انه يؤدي إلى الاختزالية والبرنامجية (كذا) في فك التشفير، وكذلك ان

⁽¹²⁴⁾ اسس السيمبائية: دانيال تشاندلر، ت. طلال وهبة، م. د. ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1/ 2008، 186.

⁽¹²⁵⁾ مدخل إلى السيمبائية السردية والخطابية، 90.

⁽¹²⁶⁾ نظرية الرواية، دراسة لنهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة: د. السيد إبراهيم، دار قباء - القاهرة 1998، 25.

استخدامه يقتصر على إعطاء إطار موضوعي يجعل براهين ضعيفة وأراء ذاتية تبدو مترابطة ومحكمة نظرياً⁽¹²⁷⁾. لذلك ظهرت محاولات جادة لتطويره وإخضابه⁽¹²⁸⁾.

واستعار غرياس من المنطق أيضاً بعض المصطلحات كـالاتصال/ الانفصال، وقد مكّنه ذلك من إدماج العديد من الوظائف والأحداث ضمنها⁽¹²⁹⁾.

وتعتمد سيميائية غرياس على الأسس الفلسفية التي بني عليها المشروع البنيوي، من خلال الثنائية التي اعتمدتها: البنية العميقة والبنية السطحية. فغرياس ينطلق من أن الذهن البشري يعتمد عناصر بسيطة في خلق موضوعاته الثقافية. وهو في ذلك يسلك سبيلاً معقداً يقود من المحايثة إلى التجلي، من خلال محطات ثلاث هي:

البنية العميقة وتعني البنية السردية التجريدية الأساسية للسرد⁽¹³⁰⁾. وهي تتالف من بنيتين فرعيتين: تركيبية واستبدالية. والبنية العميقة تحدد الكينونة الإنسانية وأنماط السلوك. وهي تجريدية ذات وضع منطقي يتوافر على مسوغات للسلوك الإنساني تتجاوز حدود الإدراك السطحي. كما تنطوي على أنماط علاقات شمولية مجردة ذات وضع تقابللي (تقابلات المربع السيميائي) كـ(خير مقابل شر). غير أن سلسلة الثنائيات المجردة لا تكفي للامساك بنمط السلوك الإنساني والقيم التي يتتجها، فالثنائيات قد تكون قادرة على مدننا بمعرفة اشتغال سلوك اجتماعي ما، لكنها عاجزة

⁽¹²⁷⁾ أسس السيميائية، 190.

⁽¹²⁸⁾ السيميائية السردية: رشيد مالك، دار مجلداوي-عمان، ط1، 2006، 19.

⁽¹²⁹⁾ مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي وجamil Shaker، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1986، 71.

⁽¹³⁰⁾ المصطلح السردي: جيرالد برننس، ت. عايد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريزي، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة 2003، 56. وللكتاب ترجمة أخرى: قاموس السردية: جيرالد برننس، جيرالد برننس، ت. السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة، 2003، 41.

عن مدنًا بأدوات التمييز بين هذه المجموعة البشرية أو تلك. لذلك فان النموذج العام أو البنية العميقه قد يكون قادرًا على كشف خصوصية مجتمع ما، لكنه بحاجة إلى تحققاته العيانية أو تجلياته، وهذه هي البنية السطحية التي تمثل التجلي الحسي أو السلوكى للعناصر المجردة، وتمثل نحو سيميائيا، يقوم بتنظيم المضامين خطابيا، والمحطة الثالثة هي بنيات التجلي الخاصة بإنتاج الدوال وتنظيمها، وتعلق بالوجه اللسانى للقيم⁽¹³¹⁾. ونموذج البنية العميقه والبنية السطحية، وان كان يعود، في بعض مراجعاته، إلى تشومسكي، فإن غرياس ينص في كتابه (في المعنى) انه سار على منهج شتراوس في ذلك. يقول: أن التمييز الذي قام به ليفي شتراوس منذ دراسته الأولى حول الأسطورة، بين الدلالة الظاهرة للأسطورة، المكشوفة في القصص النصي، ومعناها الأفقي واللازمى، يتضمن نفس الافتراضات... وقد قررنا، وبالتالي، إعطاء البنية التي طورها شتراوس مرتبة البنية القصصية العميقه، والقادرة، خلال عملية الاقنعة (كذا) على توليد بنية سطحية تناسب تقريبا سلسلة بروب الأفقيه⁽¹³²⁾. ففي نموذج غرياس تمثل البنية العميقه بالنموذج التأسيسي أو المربع السيميائي، وكذلك النموذج العاملى المكون من ستة عناصر: (ذات و موضوع و مرسل و مرسل إليه و المعيق و المساعد) بينما تكون البنية السطحية من الممثلين و العلاقات التمثيلية. وهنا يقول جيرالد برنس: إذا اعتبرنا البنية العميقه تقابل القصة Story فان البنية السطحية يمكن ان تقابل الخطاب Discourse⁽¹³³⁾.

⁽¹³¹⁾ ظ: السيميائيات السردية، مدخل نظري: سعيد بنكراد، منشورات الزمن - الرباط، 2001، 44-45.

⁽¹³²⁾ التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريموند كعنان، ت. لحسن حامة، دار الثقة - الدار البيضاء 1995، 24.

⁽¹³³⁾ المصطلح السردي، 56.

ومن جانب آخر استخدم غريماس منهجهة بيرس في تحليلاته السردية وتحديد الدلالة، باعتماد واحدة من أهم مقولاته وهي الصيرونة ^(*) Semiosis التي تعمل بموجبيها العلاقة المكونة عنده من (الممثل والموضوع والمؤلف). ان العالم الذي تحيل عليه العلامة يُستوعب داخل سيرورة تدليلية تحيل على ألوان تأويلية باللغة التنوّع. فبمجرد ما تتخلص العلامة من لحظة التأويل الأولى حتى تتطور في كل الاتجاهات ⁽¹³⁴⁾. وعناصر العلامة الثلاثة تحيل الأول منها على الثاني عبر الثالث الذي سيتحول إلى نقطة انطلاق لإحالات آخر، وهكذا تستمر الإحالات، بشكل غير متّوٍ. والصيرونة يطلق عليها أمبرتو إيكو المتألهة التأويلية، ويضرب لها مثلاً معتبراً، بسلسلة من أشياء افتراضية (أ، ب، ت، ث، ج) القابلة للتحليل من خلال خصائص (أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د) وان هذه الأشياء يشترك بعضها مع بعض بعدد من الخصائص:



^(*) تبدو ترجمة د. محمد سالم سعد الله للمصطلح (الصيرونة) أقرب إلى دلالته المنطوية على شيء من التغيير المستمر، من ترجمة سعيد بنكراد (السيرورة) أو (السيرورة التدليلية)، كما أنها أفضل بلا شك من تعريف المصطلح (السميونز). الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنوية، 128، والسيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار - الlapresse، ط2/2005، 258 - 266. وتعريف المصطلح يستخدمه غير بنكراد باحثون كفيصل الأحر في معجم السيسيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت ونشرات الاختلاف - الجزائر، ط1/2010، 193.

⁽¹³⁴⁾ السيسيميائيات والتأويل، مدخل السيسيميائيات ش. س. بورس: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - بيروت الدار البيضاء، ط1/2005، 129.

وهنا لا نجد أية خصيصة تجمع بين (أ و ج)، لأننا حين نصل إلى معرفة (ج) يكون كل ما يتعلق بـ (أ) قد اختفى، فلا يبقى بينهما سوى التشابه العائلي⁽¹³⁵⁾.

ان الصيرورة ليست جزءاً من مكونات العلامة، بل هي المبدأ الذي يتحكم في إنتاج الدلالات وتداولها، لذلك فهي ليست مقتصرة على العلامة اللغوية، إنما تطال كل ما يتداوله الإنسان ويستعمله بوصفه علامة، ويكون خاضعاً لمبدأ الصيرورة. وهي عند بيرس لا تنفك عن العلامة، لأن العلامة خارج الصيرورة لا تحيل إلا على تجربة خالية من الفكر والقانون، ويقتصر وجودها على التجربة التي أنتجتها، وتنتهي بانتهائها⁽¹³⁶⁾.

ويميز غريماس من جانبه بين المعنى والدلالة، من حيث أن المعنى مادة والدلالة شكل لهذه المادة، وموضوع السيميائيات عنده ليست الجوادر المضمونة المجردة (المعنى)، بل تحققاتها الشكلية التي تنقلها من الجوادر إلى الشكل، فما نعرفه، مثلاً، عن الخير هي الصيغ التي تجسد فكرة الخير، وليس مادة الخير. ويتميز المعنى بالثبات، بينما تتميز الدلالة بالصيرورة، لأن مصادرها عادة، هي الثقافة والتاريخ وهذه لا تأخذ وضعاً سكونياً يتصف بالثبات⁽¹³⁷⁾. ان غريماس يعتمد على الصيرورة في تحديد العلامات بوصفها موجودات في عوالم الدال، وإمكانية السيميائية في تمثيل البعد التاريخي للعالم الإنساني وعدم الانفصال بشكل كلي عن مستواه الظاهري⁽¹³⁸⁾.

⁽¹³⁵⁾ ظ: التأويل بين السيميائيات والفكريّة: أميرتو إيكو، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2000، 118 و 122 – 123.

⁽¹³⁶⁾ ظ: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، 259.

⁽¹³⁷⁾ ظ: م.ن، 262.

⁽¹³⁸⁾ الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنية، 128.

وبعض المصطلحات ذات الأصول اللسانية، مثل (الجهة) Modality يستخدمها غرياس يعني أقرب إلى المنطقي منه إلى اللغوي. ففي اللسانيات يعني طبيعة علاقة الخبر بمبدئه هل هي ضرورية أو غير ذلك⁽¹³⁹⁾، أما في المنطق فإن جهة القضية تقابل مادتها. وكلاهما كيفية في النسبة بين الموضع والمحمول. ومادة القضية هي طبيعة العلاقة بين الموضع والمحمول في الخارج، ولا تخرج عن ثلات حالات (الوجوب والامتناع والإمكان). أما الكيفية المأخوذة بلحاظ الوجود الذهني فهي جهة القضية، أي ما يُعقل من القضية في الذهن ويفهم ويتصور من كيفية النسبة عند النظر فيها. والقضايا قد تصور جهاتها فتكون موجهة، أو لا تفهم كيفية النسبة بين الموضع والمحمول فتكون مطلقة⁽¹⁴⁰⁾.

وتأتي محاولة كلود بريمون في (منطق السرد) 1973 من بين اوضاع المحاولات في اعتماد مقاييس فلسفية منطقية، إذ يرى متابعاً، بروب، ان وظائف القصص ترتبط بعضها مع بعض ارتباطاً منطقياً، تفضي فيه كل واحدة إلى أخرى، وهنا يختلف عن سلفه بروب في فهم الوظائف بانفتاحها على كل الاحتمالات المنطقية. ففي كل وظيفة عنده ثلاثة حالات: تحديد الهدف والعمل على تحقيقه أو عدم العمل على تحقيقه وما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل. وعند ذلك تتشكل المتوازية من ثلاثة وظائف، تمر بالمراحل الثلاث المتقدمة، لذلك يوصف نموذجه بأنه منطقي أكثر منه زمنياً⁽¹⁴¹⁾. لأنه يرتبط باحتمالات السرد أكثر من ارتباطه بالسرد، وهنا يقول روبرت شولز: «الحقيقة أن تأكيده على المنطق يدل أنه يرى القصص أشد التصاقاً بالفلسفة مما يتوقعه المرء»⁽¹⁴²⁾.

⁽¹³⁹⁾ خسون مفكراً أساسياً معاصرًا، 274-275.

⁽¹⁴⁰⁾ ظـ: المنطق، 136-137.

⁽¹⁴¹⁾ التخييل القصصي، 40.

⁽¹⁴²⁾ البنية في الأدب، 113.

الفصل الثاني
المراجعات الأيديولوجية

البحث الأول

الأيديولوجيا

1- مفهوم الأيديولوجيا

تدرج الأيديولوجيا في المصطلحات العصبية على التحديد، فلم تحظ بتعريف مجمع عليه بين الدارسين. والكلمة تعود في اصلها إلى ديستوت دي تراسي (1754-1836) في كتابه (مذكرة حول ملكة التفكير). وتعني عنده علم الأفكار، بالمعنى العام لظواهر الوعي⁽¹⁾. وكان يقصد من وضعها، ان تحمل مدلل (السيكولوجي) لما ينطوي عليه هذا المصطلح من دلالات تتصل بالنفس، يجدها معيبة، ولأن الأيديولوجيا هي علم الأفكار، فإنها ليست معنية بعلم معين، إنما فوق العلوم، فالعلوم على ما بينها من اختلافات وفروق كبيرة، لابد أن ترجع إلى اصل واحد تتفرع عنه، وتحديد هذا الأصل مهمة الأيديولوجي⁽²⁾.

لم يكن المصطلح لينشأ في المراحل السابقة، في ظل المجتمع الإقطاعي، وإنما مع التحولات المهمة التي شهدتها أوروبا مطلع القرن التاسع عشر وما قبله في ظل عصر التنوير، أي لم يكن للأيديولوجيا ان تنشأ وتأخذ معناها إلا مع العقلانية التي بحثت في العلاقة السببية بين الفكر والتنظيم الاجتماعي⁽³⁾.

وما لبث المصطلح، عند منتصف القرن التاسع عشر، حتى أخذ منحى آخر مختلفاً، إذ لم يعد مقتصرًا على علم الأفكار، إنما صار ينظر للأفكار في ضوء علاقتها

⁽¹⁾ ظ: موسوعة لالاند الفلسفية، 2 / 11.

⁽²⁾ ظ: الأيديولوجية، وثائق من الأصول الفلسفية: ميشيل فاديه، ت. د. أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير ودار الفارابي - بيروت، 2009، 19.

⁽³⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 32.

بالواقع الذي تتحدث عنه، أو تدعى معرفته، وهذا موقف رائد الماركسية. يقول المجلز (1820 - 1895): الأيديولوجيا هي عملية يمارسها فعلاً الفكر المدعى بوعي، ولكنه وعي (زائف)، ذلك أنه يظل يجهل القوى الحركية الحقيقة. ولو لا ذلك لما كانت هذه العملية عملية أيديولوجية⁽⁴⁾. وهذا ما يتفق بشأنه مع ماركس (1818 - 1883) الذي نظر لها على أنها مجموعة من الأوهام الحاجبة عن ادراك الواقع ومعرفة الحقيقة، فهي تنظر إلى الواقع على أساس ما تمنحه له من معنى وما تضفيه عليه من خصوصيات، كما لا تصدر عنه وإنما عن مواقف ومتطلبات اجتماعية، قد تمثل فئة أو اتجاهها، وكأنها – كما يشبهها مونرو – السلع المصنعة لتلبية حاجات معينة.

مثلت الأيديولوجيا – حين التوجه نحو تفسير الواقع، في ضمن تصورات معينة – معادلاً وظيفياً للأسطورة⁽⁵⁾، من حيث أن الأخيرة كانت سابقاً، الوسيلة التي لجأت إليها الشعوب في تفسير الظاهرة الطبيعية، وإن كانت الأيديولوجيا تعنى بتفسير الظاهرة الاجتماعية والاقتصادية دون الطبيعية.

ان الأهمية التي حظيت بها الأيديولوجيا، من حيث هي رؤية فكرية للواقع تتطوي على انساق، تعود إلى ماركس الذي أضاف على المصطلح كثيراً من الدلالات، ومن ثم الأهمية المنهجية. وقد تمثل عمله في اتجاهين: الأول نقد الأيديولوجيات القائمة في عصره (منتصف القرن التاسع عشر) وخصوصاً الأيديولوجيا الألمانية، والثاني بناءً أيدلوجيا تتجاوز المشاكل المختلفة التي وقف عليها، سواء تعلق ذلك بالأسس الفلسفية أو الأسس الاجتماعية والاقتصادية، وهذا ما يميز الفلسفة الماركسية من بين الفلسفات الأخرى، في أنها تملك موقفاً من الأيديولوجيات القائمة ومحاولة بناء رؤية جديدة مختلفة. غير أن هذا لا يعفيها من الواقع في كل ما وصفت به غيرها، من

⁽⁴⁾ الأيديولوجية، 20.

⁽⁵⁾ ظ: الأيديولوجية، 20.

محاولة تزيف الواقع والنظر له انتقائياً، لأنها في النهاية لا تتعذر أن تكون أيدلوجياً كغيرها، على الرغم من محاولات إضفاء الطابع العلمي الذي أحدث عليه الماركسية المتأخرة في رويتها للواقع.

ان المفهوم الماركسي للأيدلوجيا من أكثر المفاهيم هيمنة في الفكر الغربي، كما يقول بول ريكور⁽⁶⁾. ومرجعيات ماركس في ذلك تعود إلى الاشتراكية الباريسية التي عنت بأيدلوجيا التفكير غير العقلاني وغير النقيدي الموروث عن عهد الاستبداد، علاوة على ان ماركس كان وريثاً للفلسفة الألمانية والهيغيلية خصوصاً⁽⁷⁾. وكذلك فيورياخ الذي وصف الدين بأنه انعكاس مقلوب للواقع، وقال ان العلاقة بين المسند والممسنده إليه في المسيحية مقلوبة. فالمسند إليه الإنساني تحول إلى مسند للمقدس الذي تحول دلالياً هو الآخر إلى مسند إليه، أي صار الإنساني تبعاً للمقدس ومحكوماً به وليس العكس. وهذا ما ذهب إليه ماركس أيضاً في نظرته للدين من حيث هو قلب الواقع، غير أنه يتسع في الفكرة لتطال عنده عالم الأفكار برمته⁽⁸⁾.

يتفق دارسو ماركس ان المفهوم عنده مرّ بأطوار. تمثل كتاباته الأولى أو ماركس الشاب وهي: (نقد فلسفة الحق هيغل) و (المخطوطات الاقتصادية والفلسفية) و (الأيدلوجيا الألمانية) المرحلة الأولى، فيما يمثل (رأس المال) المرحلة الأخرى. يقول عبد الله العروي ان المفهوم في (الأيدلوجيا الألمانية) مهزوز وغير مكتمل⁽⁹⁾. فيما يميز بول ريكور تمييزاً دلالياً بين مرحلتي ماركس في فهمه للأيدلوجيا ، مشيراً إلى ان

⁽⁶⁾ ظ: م.ن، 20.

⁽⁷⁾ ظ: محاضرات في الأيدلوجيا واليوتوبيا: بول ريكور، تحرير وتقديم جورج هـ . تيلور، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، 2002، 50.

⁽⁸⁾ ظ: م.ن، 51.

⁽⁹⁾ ظ: مفهوم الأيدلوجيا، 30.

المفهوم في المرحلة الأولى ليس مقابلاً للعلم وإنما مقابل الواقع، فالواقع بوصفه ممارسة بديل الأيديولوجيا. يقول ماركس والجلز: أن الانطلاق لا يتم مما ي قوله البشر، ويتوهمونه، ويتصورنه [...] بل يتم الانطلاق من البشر في فاعليتهم الواقعية [...] فإن الأخلاق والدين، والميتافيزيقيا، وكل البقية الباقية من الأيديولوجيا، وكذلك إشكال الوعي التي تقابلها، تفقد في الحال كل مظهر من مظاهر الاستقلال الذاتي [...] فليس الوعي هو الذي يعيّن الحياة، بل الحياة هي التي تعين الوعي⁽¹⁰⁾. إن الواقع الذي يحيى فيه الناس حياتهم اليومية، يتم تمثيله فكريًا على نحو زائف بوصفه يتضمن معنى مستقلاً مستمدًا من عالم الأفكار هذا باعتبار أن الواقع يكتسب معناه على أساس ما يمكن التفكير به وليس فقط فعله أو عيشه. تصدر الدعوة المضادة للأيديولوجيا إذن عن نوع من واقعية الحياة العملية التي تكون الممارسة بالنسبة لها المفهوم البديل عن الأيديولوجيا⁽¹¹⁾.

ان تطور الماركسيّة، إلى نظرية، فيما بعد نشأ عنه المفهوم الآخر للأيديولوجيا، بوصفها مقابلاً للعلم، وبذلك لا تتضمن الأيديولوجيا الدين بالمعنى الفيوري ياخبي – العلاقة المقلوبة بين الإنسان والمقدس في المسيحية – أو الفلسفة الألمانيّة المثالية، بل يتضمن كل مدخل غير علمي للحياة الاجتماعية وسابق العلم، في تناول الواقع الاجتماعي، أي ان الماركسيّة في هذه المرحلة، تغيّر بين نظرتين للواقع هما: النّظره العملية التي تدعّيها والنظره الأيديولوجيا التي تصف بها غيرها. وكل ما هو غير علمي ليس اشتراكيّاً، حتى الاشتراكيّات اليوتوبية السابقة للماركسيّة، كما ينص الجلز⁽¹²⁾.

⁽¹⁰⁾ الأيديولوجيا الألمانيّة: كارل ماركس وفريديريك الجلز، ت. د. فؤاد أيوب، دار دمشق، 1976، 31-30.

⁽¹¹⁾ محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 52.

⁽¹²⁾ ظ: م.ن، 53.

بعد ذلك قامت محاولة لوي التوسيير على أساس إعادة قراءة ماركس بشكل مباشر وتجاوز القراءات التي ابتعدت عنه. القراءة التي تخوض عنها (الماركسيّة البنّيويّة). وقد تحدّث التوسيير – تبعاً لماركس والجلز – عن مفهوم الأيديولوجيا وتوسيع في فهمه. يقول في تعريفها إنّها نظام (له منطقه ودقته الخاصة) من التصورات (الصور، الأساطير، الأفكار، أو المفاهيم حسب الحالات ذات وجود وجود دور تاريخيين في داخل مجتمع ما [...]) ان الأيديولوجية كنظام للتصورات تتميز عن العلم بان الوظيفة العملية الاجتماعية تتصرّ - فيها - على الوظيفة النظرية (أو الوظيفة المعرفية)⁽¹³⁾. ان المعرفة عند التوسيير، تشتمل على شقين: الأول الأيديولوجي، من حيث انهما تخضع لمعايير غير معرفية أحياناً، وهذه المعايير ترتبط بالوظائف السياسية والاجتماعية وغيرها، والأخر العلم الذي لا تخضع فيه المعرفة إلا (المعيار الممارسة)، المتصل بمحور النشاط العلمي نفسه، الذي يعني به. من ثم يعتقد (التوسيير) ان معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم داخل هذه المعرفة نفسها⁽¹⁴⁾. ان العلم، وان كان ينطلق مع الأيديولوجيا من منبع واحد، لا يتنهى عند المصب نفسه؛ لأن الأيديولوجيا تشدد على الجانب العملي في الحياة الاجتماعية، وتسعى لتحقيق توافق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه، لذلك يطغى عليها الجانب العملي أكثر من المعرفي، كما ينص التوسيير، بعكس العلم. وانها نسق معرفي غرضه تكيف الفرد لعالمه، بغض النظر عمّا تنتهي عليه من زيف أو حقيقة، وانها علاقة غير واعية بين الفرد وعالمه، بعكس العلم أيضاً⁽¹⁵⁾.

⁽¹³⁾ الأيديولوجية، 93.

⁽¹⁴⁾ النقد البنّيوي بين الأيديولوجيا والنظرية: محمد علي الكروي، مجلة فصول - القاهرة، مع 4 ع / 1983، 143.

⁽¹⁵⁾ ظ: البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضاد: لوي التوسيير، تقديم وترجمة فريال جبوري غزول، مجلة فصول - القاهرة، مع 5 / 3، 1985، 44.

يعتقد التوسيير – في المناخ العام للبنيوية بشأن موقفها من الإنسان – أن الادعاءات الإنسانية أيديولوجية، وأن الادعاء بان الذات هي التي تضفي المعنى على الواقع هو الوهم الأساس، لذلك يقول ان ماركس الشاب كان أيديولوجيا، لأنه دافع عن الادعاء بان الذات شخص فرد، وأن مفهوم الاغتراب عنده المفهوم الأيديولوجي لما قبل الماركسي، بخلاف ماركس الناضج⁽¹⁶⁾. ان توسيع مفهوم الأيديولوجيا عند التوسيير جعله، كما يقول بول ريكور يرسم خطأ فاصلاً بين ماركس الأيديولوجي وماركس العلمي، في ضمن كتابات ماركس نفسه، لذلك يتجاوز المفهوم عند التوسيير حدود المفهوم الماركسي، فهي أكثر بكثير من كونها نظاماً زائفًا من الأفكار التي يصنعها المجتمع الرأسمالي لكي يشوش ادراك البروليتارية مصالحها الطبقة. ان الأيديولوجيا هي العنصر الذي يختبر فيه العالم، والعنصر الذي نحيا فيه⁽¹⁷⁾.

إن النهاية التي انتهت إليها الماركسيّة في فهم الأيديولوجيا شبيهة بما انتهت إليه البنوية في فهمها للغة، فمادمنا لا نملك القدرة على التفكير إلا من خلال اللغة. فهي الفاعل والموجّد الأكيد، كذلك اتهى الموقف من الأيديولوجيا إلى أنها العنصر الذي نحيا فيه ونختبر العالم به. حتى الهواء الذي نتنفس، كما يصف فوكو، مشبع بالأيديولوجيا⁽¹⁸⁾. وهذا ما يضمننا، كما يقول ريكور على اعتاب (مفارة مانهايم) المتمثلة بعدم إمكانية تطبيق مفهوم الأيديولوجيا على نفسه، فإذا كان ما نقوله كلّه متخيّلاً ويمثل صالح لا نعرفها، كيف يتسلّى لنا امتلاك نظرية في الأيديولوجيا لا تكون نفسها أيديولوجيا؟ انعكاس مفهوم الأيديولوجيا على نفسه يولّد المفارقة⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁶⁾ ظ: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 54.

⁽¹⁷⁾ بوس البنوية، 169.

⁽¹⁸⁾ ظ: الأدب والأيديولوجيا: كمال أبو ديب، مجلة لصوص، مج 5 ع 4، 1985، 51.

⁽¹⁹⁾ محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 55.

غير ان التوسيء، مع ذلك، لا يدعى إمكانية إلغاء الأيديولوجيا، حتى المجتمع الشيوعي لا يمكنه الاستغناء عنها، لأنها واحدة من بنيات المجتمع (الاقتصاد والسياسة والأيديولوجيا)، كما ينص في كتابه (من أجل ماركس). ويتهي إلى ضرورتها، وأنها ليست ظللاً أو زائدة وطارئة على التاريخ. ان وجودها والاعتراف به هو ما يسمح بالتأثير فيها وتحويلها إلى أداة واعية للعقل في التاريخ⁽²⁰⁾.

وبعيداً عن الاتجاه الماركسي، جاء في موسوعة لالاند ثلاثة معايير للأيديولوجيا: الأول المعنى المبتدل ويعني مناقشة مجردة لا تتطابق مع الواقع، فيما يعني الثاني المذهب الذي يلهم حزباً أو حكومة، ويعني الثالث فكراً نظرياً يعتقد أنه يتضور في ضوء معطياته الخاصة، ولا يدرك أنه فكر، تحده الواقع الاقتصادية والاجتماعية، وهو المعنى المتداول في الماركسية⁽²¹⁾.

من جانب آخر يميز عبد الله العروي بين ثلاثة مفاهيم للأيديولوجيا: يتعلق الأول بال المجال السياسي، ويعني التفكير الزائف، المفهوم الذي يعود إلى ماركس. ويتصل الثاني بال المجال الاجتماعي، ويعني مجموعة الأفكار والقيم التي تأخذ بها مجموعة بشرية تحديد بضمونها رؤيتها للواقع والتاريخ، ويعود إلى هيغل وماركس وغيره. ويتصل الثالث بال المجال المعرفي ويعني المعرفة السطحية المقابلة للمعرفة العلمية العميق، ويعود إلى ماركس ولوكاش والتوسيء⁽²²⁾.

فيما يميز محمد سبيلاً بين مفهومين: يعني بالأول المفهوم الشامل الذي يندرج تحته كل النشاط والتجدد والثقافي والرمزي للمجتمع. وهو مفهوم يختلط به مفهوم

⁽²⁰⁾ ظ: الأيديولوجية، 93-94.

⁽²¹⁾ ظ: موسوعة لالاند الفلسفية، 2 / 611-612.

⁽²²⁾ ظ: مفهوم الأيديولوجيا، 29-49 و 53-75 و 79-100.

(الثقافة). أما الآخر فيقتصر على الظواهر والمؤسسات السياسية والتصورات المتعلقة بالسلطة وتوجيه المجتمع⁽²³⁾.

2- الأيديولوجيا والأدب:

لا يقتصر المفهوم على المنظومة الفكرية المعلنة لمجموعة اجتماعية، بل يشمل بنية القيم الخفية التي تستبطن ما يصدر عنها، وانها أطراط التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقد مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه⁽²⁴⁾. كما أنها صيغ الشعور والتقييم والإدراك والاعتقاد المرتبطة بالمجموعة الاجتماعية التي تمنحها التماسك والتواصل. واللافت أن الأيديولوجيا لا تتشكل دفعة واحدة، وإنما من خلال أزمنة وشروط تاريخية مختلفة، لكنها في كل مرحلة تمثل قوة فاعلة في الواقع المادي؛ وانها تصبح لغة التوسيير، ممارسة في اللحظة ذاتها التي فيها قد تشكلت بما هي أيديولوجيا، وتولد الممارسة هي كذلك مكونات أيديولوجية نابعة منها⁽²⁵⁾

وهي تتجسد في خطاب يمثل مصالح اجتماعية، يصدر عن ذات لا تدرك ثقافية خطابها، وتعد ذاتها طبيعية وتلقائية، كما تعد اللغة التي تستخدمها طبيعية أيضاً، بينما هي تحجّل أنها ليست ذاتاً إلا بفضل أشكال خطابية موجودة سابقة لها صفة خاصة⁽²⁵⁾. فالذات لا تملك كينونتها إلا بفضل تلك الأشكال، وهي مشكلة بوساطة تلك الأدوات الأيديولوجية التي تحجّل صفتها، لذلك فإن رؤيتها للذات ولتلك الأدوات تبدو طبيعية، ما يجعلها تجادل في طبيعتها وثقافتها غيرها.

⁽²³⁾ الأيديولوجيا، نحو نظرة متكاملة، محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1992، 9.

⁽²⁴⁾ نظرية الأدب: ايغلتن، 33.

⁽²⁵⁾ الأدب والأيديولوجيا: ابو ديب، 68.

⁽²⁵⁾ النقد الاجتماعي، 200.

من جانب آخر، لا احد ينكر ان النص الأدبي نص ايديولوجي. لكن كيف تظهر او تستتر فيه، وما الأدوات التي تتخفى وراءها؟ هذا السؤال المتشعب مثار العناية النقدية، فلاشك ان النص الأدبي غالبا ما يترفع عن ان يكون دعاية مجانية بجهة ما، لكنه لا يسعه أيضا ان يتنكر لها. ان أسيقية الأيديولوجيا على النص تجعلها تقوم بشكيله من خلال أدوات مختلفة، كما يقول اينغلتن كـ (اللغة المألوفة) و(الرمز) و(شفرة الإدراك الحسي) وغير ذلك⁽²⁶⁾.

ان العلاقة بين النص والأيديولوجيا أكثر تعقيدا، فهي لا تتجلّى في فحسب، لذلك يحدد كمال أبو ديب أربعة مستويات لتجليها: مستوى ما قبل النص ومستوى النص ومستوى الفجوات القائمة بين النصوص ومستوى ما بعد النص. كما تتجلى علاقتها بالأدب، من جانب آخر ببعدين عمودي وافقي، يتمثل الأول بالعلاقة بين الأجناس الأدبية، وما يتبع عنها من صراعات وتوازن، أما المظهر الأفقي فهو تطور الجنس الأدبي الواحد⁽²⁷⁾.

ان هذه العلاقة المعقدة، تفتح الباب أمام أسئلة تتعلق بالدلالة الأيديولوجية للنص، وحدود عمليات الإذابة والتحليل التي يiedyها ليعيد صياغتها فنيا. لذلك ليس من الحكمة البحث عن ذلك في سطح النص، والأخذ بأقوال المؤلف، على أنها الطريق إلى تلك الدلالة. هذا ما رفضه ماركس والنجليز حين درسا بلزاك؛ لأنه يكتب ضد طبقته⁽²⁸⁾. في مقابل ذلك تقرأ هذه الدلالة من خلال شخصيات العمل وتكوينها الفكري النفسي والموقع التاريخي (الزماني والمكاني) الذي وضع العمل فيه، علاوة

⁽²⁶⁾ النقد والأيديولوجية: تيري إيميلتون، ت. فخرى صالح، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2005، 112.

⁽²⁷⁾ الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 63.

⁽²⁸⁾ م.ن، 70.

على دلالة الشكل الفني التي اجتهد لوكاش في تأكيدها، وإثبات أن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقى في الأدب⁽²⁹⁾. فالنص لا يستند إمكاناته الدلالية إلا من خلال الشكل الذي يقدم به، "فالتمثيل (إعطاء معادل لغوى لما هو غير لغوى) ليس فعلًا عابداً أو بريئًا. إن كل تمثيل هو تأويل، ولا يمكن تمثيل نفس الحدث مرتين بنفس الطريقة"⁽³⁰⁾ فالصياغة الفريدة للحدث، هي ما يكسب الشكل هذه الأهمية لأنه اختيار بين ممكنتان، وعملية الاختيار نفسها ذات طابع أيديولوجي.

إن هذه العلاقة المتداخلة والمعقدة، هي ما يدفع التوسيير للقول: "أنا لا أعد الفن من الأيديولوجيات ولا أضعه بينها، رغم أن الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجيا.. لا يمنحك الفن [...] معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، لهذا فإنه لا يحمل محل المعرفة [...] لكن ما يمنحك إياه يظل برغم ذلك، حافظاً بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف [...] ان خصوصية الفن وفرادته هي أنه (يجعلنا نرى)، (يجعلنا نحس) بشيء ما يلمح ويشير مداورة إلى الواقع... أن ما يجعلنا الفن نراه هو الأيديولوجية التي ولد الفن منها، ويستحمد في مياها".⁽³¹⁾ وإن الفن بالوقت الذي يتحرر فيه منها يلمح إليها.

ان وقوع الكاتب في هذه الدائرة واستجابته (اللاوعية) للتضمينات الأيديولوجية لا يعني الاستجابة السلبية التي تفقده اصالته وتصادر منه، وإنما يتصل الأمر بوعي المبدع المرتبط بمناخ اجتماعي يمتلك القدرة على محاورته، عن طريق الأخذ

⁽²⁹⁾ الماركسية والنقد الأدبي: تيري إيجلتون، تق و ت. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، ميج 5 ع 3/1985، 27.

⁽³⁰⁾ النص السردي، نحو سميات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، دار الأمان - الرباط، ط 1/1996، 27.

⁽³¹⁾ النقد والأيديولوجية، 114.

والرد. ان عملية اختيار الكاتب لشكله الفني تمثل في جانب منها اختياراً واعياً، لكنها من جانب آخر، تتحدد على أساس أيديولوجي، أما عمليات التغيير التي يبديها على الأشكال المعروفة والموروثة، فإنها تنطوي على دلالة أيديولوجية؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التي يجدها بين يديه، هي معطيات مشبعة حقاً بأنماط أيديولوجية من الأدراك؛ أي مشبعة بطرائق معينة مشفرة، مصنفة سلفاً، لتفسير الواقع⁽³²⁾.

ان تأكيد ايغلتن - بشأن المدى الذي يستطيع الكاتب تغييره يتجاوز عقريته الشخصية، ويعتمد عليها في تقبل التغيير أو رفضه في تلك اللحظة التاريخية - يفضي إلى سلبية يفتشاها ايغلتن نفسه. فالوقوع بهذا القدر في شراك الأيديولوجيا يعني عملية الحوار التي يبديها الكاتب معها؛ لما يملكه من وعي فردي قادر على تخطي الواقع، ويحفظ القدر المتفق عليه من استقلالية العمل الفني، فالكاتب قد لا يعني انتقامه الطبعي، لكن نصه يتضمن وعياً يدرك الحقائق الاجتماعية، وهو ما يصفه ميشيل زيرافا بالمفهوم الفعال للوعي الطبعي⁽³³⁾.

3- الأيديولوجيا ونظرية الرواية:

تعبر الأيديولوجيا لغوريا عن نفسها من خلال النظرية. وقد تختلف درجة الوضوح أو التطابق معها؛ لكنها بالنهاية، واقعة تحت تأثيرها، ولا فرق بين أن يكون التأثير واعياً أو غير واعٍ. ان كل اختيار أو تمييز تبديه النظرية، هو صدور عن موقع

⁽³²⁾ الماركسية وال النقد الأدبي، 29.

⁽³³⁾ الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي: ميشيل زيرافا، ت. سماء داود، م. د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 2005، 86. واحد فصول الكتاب ترجمة مستقلة: الأسطورة والرواية: ميشيل زيرافا، ت. صبحي حيدري، عيون المقالات - الدار البيضاء، ط 1986 /2.

ثابت من الأشياء المحيطة تكون الأيديولوجيا أرضيته. فهي — من وراء النظرية — التي تبدي موقفاً من الأشياء المختلفة. وإنها لا تقول ما تقوله بوجهها العاري، إنما تستعير وجه النظرية. لذلك فإن أي تفسير لا يخلو منها، ولو ظاهر بالبراءة، فنحن نقبل بتسليم الأحكام والمعايير والتقاليد الأدبية الموروثة، بشكل طبيعي يمنعنا من التفطن لتلك الدلالات⁽³⁴⁾ أن الفعل النقدي، في جوهره، فعل أيديولوجي، فالنقد يفهمه اللغوي (تمييز الزائف من الصحيح) ينطوي على فعل معياري يستند إلى قيم مسبقة وكل تشكيل فكري مسبق التصور، سابق على لحظة الممارسة أيا كان نوعها، هو جوهرياً، فعل أيديولوجي⁽³⁵⁾. ويكون الأمر أكثر وضوحاً في المواجهة المباشرة بين أيديولوجيا النص وأيديولوجيا الناقد المختلفين.

أن مشروع أي نظرية يقوم على إزاحة عدد من مكونات النص، الأمر الذي لا يخلو من دلالة. فأي قراءة للنص هي عملية عزل وإبراز لما يناسب تصوراتها وإهمال الباقي. والمشروع، من هذا الجانب، يقترب كثيراً من الأيديولوجيات السياسية التي تتبنى شريحة أو طبقة اجتماعية دون غيرها. ان النظريات السردية لم تتبّنَ مكونات النص كلها بالأهمية نفسها، لأن أيا منها ليست بهذا القدر من الشمول، وإنها في الوقت الذي تكشف بادواتها عن النص، تكشف بالأدوات نفسها عن نفسها ومشروعها الأيديولوجي. وهنا يحدد ايلعنة طبيعة المؤاخذة على النظرية الأدبية، لا من حيث أنها ذات غايات سياسية، فيما تصرّح به، وإنما لكونها كذلك على نحو خفي، فيما تقدم نفسها على أنها نظرية (تقنية) وهي (بديهية) و (علمية)، بينما هي

⁽³⁴⁾ التفسير والتفكيك والأيديولوجية: كريستوفر بطرز، ت. نهاد صليحة، مجلة فصول — القاهرة، مج 5 ع 3/ 1985، 81.

⁽³⁵⁾ الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 75.

متورطة بالأيديولوجيا حتى حين تتحاشاها، لأنها تم في ذلك عن ثبوتها وجنسانيتها وغير ذلك⁽³⁶⁾.

ان المتبع لتاريخ النقد يجده تاريخاً لمجموعة من الأيديولوجيات المختلفة، يتكون كل منها من مفاسيل متمايزة تشكل محددات داخلية لطبيعة الممارسة النقدية وأدواتها المتقدمة وتجعله مقبولاً في لحظة تاريخية معينة⁽³⁷⁾.

⁽³⁶⁾ نظرية الأدب، 327 و 329.

⁽³⁷⁾ النقد والأيديولوجية، 38.

المبحث الثاني

النظريات الاجتماعية

يمثل النقد الاجتماعي المنحى الذي اتجهته الماركسية في مقاربتها للنص الأدبي، ولا تخفي الأسباب الأيديولوجية وراء ذلك. وهو يعود في أصوله الأولى إلى الجلز، في قراءته لبلزاك وتولستوي، وإلى ماركس نفسه. لكن هذا النقد بدأ ينضج أكثر وتتضح معالمه مع أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بعد أن توالى على مشروع النظرية النقدية للماركسية عدد من النقاد والمفكرين مثل لينين وبليخانوف ولوكاش وغولدمان وباختين، ومن تبعهم من النقاد الذين عملوا على إعادة صياغة مقولات النقاد الأوائل ودمجها.

ويمكن تقسيم النقد الماركسي، في ضوء تطوره، على ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس) وتمثل ما قبل النظرية، فتشمل كتابات الجلز وماركس ولينين وبليخانوف.
- المرحلة الثانية (مرحلة النظرية) وهي المرحلة التي ثمت صياغة النظرية فيها، وتمثل بكتابات لوكاش وباختين وغولدمان.
- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية) وتمثل إعادة إنتاج النظرية ودمج المقولات وتشمل كتابات ماشيري وبيير زها وفريديريك جيمسون وتيري آيغلتن وكلود دوشيه ودوبرا.

المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس)

غلب على النقد الاجتماعي في مرحلته الأولى العناية بالمؤثرات الأيديولوجية لأنها بصدده بناء مشروعه السياسي. فكان من جراء ذلك، ان نظر إلى الرواية على أنها شكل من أشكال الأيديولوجيا، من دون ان يعتد كثيراً بخصوصيتها الفنية؛ ومرد ذلك

ان الذين مارسوا هذا النقد لم يكونوا من النقاد بقدر ما هم مفكرون مشغولون بالمشروع الفكري، فغلب على عنايتهم النزوع الاجتماعي في تفسيره النص وتقديره.

ان هيمنة المراجعات الأيديولوجية – المتمثلة بالتشديد الذي أبدته طائفة من الأعمال الروائية على تفكك المجتمع الرأسمالي وتفاقم مشاكله الاجتماعية والاقتصادية – دفعت بذلك النقد للوقوع في عدد من المشاكل، من بينها غياب النص المدروس والتشديد على المضامين الاجتماعية المنسجمة مع تصورات الناقد، وشروع الأحكام التقويمية والربط المباشر بين واقع النص والواقع الاجتماعي، وغياب النقد الفني؛ لأن هذا النقد عامل الرواية بوصفها خطاباً أيديولوجياً مباشر، ولم يميز بعد بين الرواية بوصفها عملاً فنياً والأيديولوجيا بوصفها مضامين فكرية وتطلعات اجتماعية⁽³⁸⁾.

لقد كتب لينين عدداً من المقالات عن تولstoi، يقول عنها بيير ماشيري إنها مقالة واحدة كتبت عدة مرات، إذ تناولت موضوعاً واحداً، هو أن تولstoi، كما يصفه لينين مرآة الثورة الروسية عام 1905، فتناولت موضوعاً واحداً من جوانب مختلفة. والمقالات لا تخضع لترتيب يعالج عناصر المشكلة تباعاً، وإنما جاءت جزافاً، والتبيّحة أن لينين قال فيها جيّعاً شيئاً واحداً يحدد للأدب مهمته. لذلك – كما يقول ماشيري – كانت النظرية الجمالية على ارتباط وثيق بالنظرية السياسية، بل قد لا تكون النظرية الجمالية إلا محاولة لإعادة صياغة النظرية السياسية في شكل آخر، فلن تكون فيها الأولوية للقيم الجمالية، في معرض الأولويات الاعتبارية⁽³⁹⁾.

⁽³⁸⁾ ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي؛ د. حيدر حمداني، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1990، 57.

⁽³⁹⁾ ظ: لينين ناقداً لتولstoi: بيير ماشيري، ت. وتق عبد الرحيم الصادق محمود، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع 3/ 1985، 142. (البحث أحد لحصول كتابه (من أجل نظرية للإنتاج الأدبي)).

ويتجه نقد لينين إلى الاعتقاد أن العمل الأدبي ليس له معنى إلا في إطار علاقته بالتاريخ، أي أنه يظهر في حقبة تاريخية محددة، وأنه لا يمكن أن ينفصل عنها؛ فهو يستمد من هذه الحقبة سماته المميزة⁽⁴⁰⁾. كما أن هذا العمل يمكننا من تحديد سمات هذه المرحلة.

ولم يبعد عن هذا الاتجاه كثيراً جورج بليخانوف الذي يعد من أوائل النقاد الماديين، فهو، وان استطاع أن يميز نظريات بين التعبير الفني غير المباشر والتعبير الأيديولوجي المباشر، معيناً الاعتبار لخصوصية العمل الفني وعدم مساواته بوسائل التعبير الآخر، سرعان ما يتوجه ذلك منخرطاً في ممارسة نقدية جدلية لا تميز بين أشكال التعبير المختلفة. وهو، حتى حين يعيد الاعتبار للقيم الجمالية، عادةً إهمالاً جهلاً بحقيقة النقد الأدبي⁽⁴¹⁾، يضعها في مرتبة تالية للقيمة الدلالية في النص، فالمضمون الأيديولوجي، وإصدار الأحكام التقويمية، بحسبه المهمة الأولى للنقد. ثم تأتي بعد ذلك القيمة الجمالية التي هي فعلاً ثانياً عنده⁽⁴²⁾. إن الأحكام المعيارية تكشف عن ناقد مازال ينظر بعين الأيديولوجي وتقديراته، يطالب بتفسير النص تفسيراً اجتماعياً والبحث عن المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية⁽⁴³⁾. واللافت أن هذا النقد لم يهتم بعد، للربط بين القيمة الجمالية والمضمون الأيديولوجي. فعنه ان الفعل الأول (التقييم الأيديولوجي) يتم بشكل مستقل ومنعزل عن الآخر الذي يمثل خطوة

⁽⁴⁰⁾ م.ن، 143.

⁽⁴¹⁾ ظ: الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، ط1/ 1977، 50.

⁽⁴²⁾ ظ: م.ن، 59 - 60.

⁽⁴³⁾ ظ: الفن والتصور المادي للتاريخ، 50 - 59.

لاحقة ومكملة لعمل الناقد⁽⁴⁴⁾، وكان الفعل الأول هو المهمة الحقيقة للناقد، ولا يعدو أن يكون الفعل الثاني فعلاً تكميلياً للحفاظ على المهمة التاريخية للناقد.

إن ترتيب هذه الأولويات عند بليخانوف يعود إلى أنه يرى الفن كله ينبغى من تصور أيديولوجي عن العالم، بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماماً من مضمون أيديولوجي⁽⁴⁵⁾، فإذا كانت الأيديولوجيا تحكم قبضتها على العمل الفني وتتدخل كل مفاصله، وينقاد لها انتقاداً قسرياً، فلا معنى حينذاك أن تكون مهمة الناقد الأولى هي البحث عن غير ذلك. وهنا يتضح أن المراجعات الأيديولوجية في الفهم والتحليل هي المسؤولة عن سوء الفهم الذي طبع النقد الماركسي الأول في ماهة الفن بالأشكال الأيديولوجية، كالدين والفلسفة والسياسة من دون تمييز، عاداً الفن شكلًا من أشكال البنية الفوقية، المتأثرة إلى حد بعيد بأشكال الصراع في البنية التحتية، المنعكسة فيها عبر تمثيلات فنية مختلفة، ليكون العمل الفني والرواية تحديداً طرفاً في صراع البنية التحتية وشاهدًا عليه. وهذا ينطلق من تصور ماركس للعلاقة بين البنية التحتية والوعي الإنساني، يقول أن البشر إذ يطورون إنتاجهم المادي وعلاقاتهم المادية هم الذين يحولون فكرهم ومنتجاته فكرهم على السواء مع هذا الواقع الذي هو خاصتهم. فليس الوعي هو الذي يعيّن الحياة، بل الحياة هي التي تعين الوعي⁽⁴⁶⁾. مؤكداً أن هذا العكس للعلاقة بين الوعي والأفراد يعود إلى عد البشر في حالة تطورهم الواقعية وليسوا معزولين وجامدين عن أي حركة، وإن عملية تحرير الإنسان هي فعل تاريخي وليس فعلاً ذهنياً، يتحقق بفضل شروطه التاريخية من تقدم صناعي وزراعي أو غير ذلك⁽⁴⁷⁾.

⁽⁴⁴⁾ ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 59.

⁽⁴⁵⁾ ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 26.

⁽⁴⁶⁾ الأيديولوجيا الألمانية، 31.

⁽⁴⁷⁾ ظ: م.ن، 32 – 33.

لقد اتجه النقد الماركسي إلى منهج تعليلي يبحث عن الأصول المادية للأيديولوجيا ويربط بين الإنتاج الأدبي ولحظته التاريخية، متناسياً أي شيء غير ذلك. وقد طبعه هذا بمجموعة خصائص، كما يقرر كمال أبو ديب، فهو نقد تعليلي يبحث في حدود العلاقة بين العملة والمعلول، كما أنه مضموني، ولا يبحث في شكل النص، ومحكوم بتصور مسبق ليست له علاقة بالعمل الفني، لذلك هو - من هذا الجانب - نقد أيديولوجي خالص. كما أنه يقوم على قسمة ثنائية، إذ يقسم النص على نطرين، ويقسم الواقع الذي يقوم بتحليله، من جانب آخر على قسمين أيضاً: الأول العمل الأدبي، والآخر العالم (الاجتماعي - الاقتصادي) الذي أنتج في ظله الأول. الآخر أكثر أهمية من الأول؛ لأنه يشرطه، وهذا تضييق قد لا يقبله النص. ولهذا كان هذا النقد تعليلياً مهمته التوضيح والشرح وكشف الجذور الاجتماعية للنص. وقد سيطر هذا الاتجاه على عمل بليخانوف الذي ظل مساعداً للنقد الماركسي الأول⁽⁴⁸⁾.

إن هذا النقد، في سعيه نحو ادراك السبيبية، يكاد ينكر، كما يقول فيصل دراج - في حديثه عن بريخت - لحظة (اللعب) في الكتابة، جاعلاً من الأدب حقلًا معرفياً لا يكتفي بالتغيير، وإنما يشرح سيرورته عادة المعرفة الأدبية (معرفة كاملة)⁽⁴⁹⁾. الأمر الذي عمل النقد الماركسي فيما بعد على تجاوزه، والابتعاد عن مهمة الشرح والتوضيح.

لم يكن للنقد الماركسي في مرحلته الأولى، أدواته النقدية والمنهجية. ويسهب ضبابية المشروع النقدي، وإدخال الأدب حيز الأيديولوجيا، استئثار الأدوات الماركسية في دراسة الواقع الاجتماعي، علاوة على اعتماد المقولات الأصولية فيها بوصفها أساساً ينطلق من عنده، وبه يحاكم النصوص. ومن هنا يتضح أن المراجعات

⁽⁴⁸⁾ ظ: الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 64.

⁽⁴⁹⁾ ظ: الواقع والمثال، 46-47.

الأيديولوجية لم تترك للقائمين عليه التمييز بين النظرية الفلسفية والنظرية النقدية. ولاشك ان النقد الذي يستعيير أدواته من حقول مجاورة هو نقد أيديولوجي في المقام الأول، علاوة على كونه لا يملك نظرية نقدية. وقد لا يكون مجديا على المستوى النقدي؛ لأن المفاهيم الفلسفية أو الأيديولوجية، قد لا تكون هي المدخل الملائم لفهم العمل الأدبي. وهذا مأزق النقد الماركسي، في ظل غياب المفاهيم النقدية الخاصة.

المرحلة الثانية (مرحلة النظرية) :

تمثل هذه المرحلة أهم مراحل النقد الماركسي؛ ليس لأنه تجاوز فيها المشكلة الحادة التي واجهته في المرحلة الأولى، واستطاع أن يضع له إطاراً نظرياً، علاوة على المحاولات التطبيقية الحادة التي قام بها، وإنما لما استطاعه أيضاً من تهيئه أرضية صلبة للنقد الماركسي اللاحق، في تجاوز بعض مشاكله هو، وإمكانية مزاوجة النظريات بعضها مع بعض. وهذا بلا شك يدل على ثراء النظرية، وقدرتها على إعادة الإنتاج.

تمثل هذه المرحلة أعمال كل من جورج لوكاش ولوسيان غولدمان من جانب، وما قدمه باختين من جانب آخر. وان النظرية الأولى عند (لوكاش وغولدمان) قد لا تلتقي تماماً مع النظرية الأخرى عند (باختين). إذ ثمة فارقمنهجي كبير بينهما، لكنهما يندرجان تحت النقد الاجتماعي الماركسي الذي وجّه عناته نحو الضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية.

غير أن هذا النقد لم يتتجاوز كل المشاكل العالقة والموروثة عن المرحلة الأولى الناتجة عن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، كأيديولوجيا النص وأيديولوجيا الكاتب، ومفهوم الانعكاس وغيرها. وقد شكلت هذه العلاقة إشكالية ومحذياً له.

-1 جورج لوكاش:

مررت الحياة الفكرية للوكاش بتطورين أيديولوجيدين. كان تأثيرهما حاسماً في موقفه النقيدي. بينهما تباين شديد، اثر في موقفه اللاحق من آرائه في الطور الأول. كان لوكاش، في طوره الأول، متبرماً مما آلت إليه الحضارة الغربية من صرارات حادة، همجس بما لها في الحرب العالمية الأولى، ونعني المجتمع الغربي الذي فقد كليته، ولم يعد المعنى يحيط العالم فيه، فبلغ نهايته المخزنة.

تجسدت هذه الرؤية السوداوية في كتابه (نظريّة الرواية) 1920 الذي عمد فيه إلى التمييز القاطع بين عالمين جنسين أدبيين هما: الملهمة والرواية. مثل الرواية المجتمع الإغريقي المغلق والكامل، مجتمع الأزمنة السعيدة التي ليس لها فلسفة؛ لأن الفلسفة تند عن تصدع بين الباطن والخارج، والاختلاف جوهري بين الأنما والعالم وعدم التطابق بين الروح والفعل⁽⁵⁰⁾. فيما تمثل الرواية المجتمع البرجوازي الفاقد لمعناه، بفقدانه لكليته والعاج بالتناقضات والمظالم، كما فقدت الذات فيه صيتها بالعالم "فإن تكون إنساناً في العالم الجديد هو أن تكون وحيداً". لذلك يعبر عنه بأنه (عصر الإناث الكامل)⁽⁵¹⁾.

إن التمايز المتقدم الذي يصطنعه لوكاش، لا يقوم على أساس فني؛ لأنه لا يعني بهذا كثيراً. بل يقوم على أساس التمايز النوعي بين مجتمعين مختلفين تماماً، انتجا شكلين مختلفين. وهنا يأخذ الشكل أهمية واضحة في تفكير لوكاش، فهو يتوسط بين عالم الماهية المتعالية وواقع الحياة التجريبية، وان الأشكال تتمايز وتتراتب بمقدار المسافة الفاصلة بين العالمين⁽⁵²⁾. ان الكينونة المكتملة التي يلتزم بها العالمان تولد شكلاً

⁽⁵⁰⁾ ظ: نظرية الرواية، ص 24.

⁽⁵¹⁾ م.ن، 31.

⁽⁵²⁾ ظ: نظرية الرواية، 52 و 9.

مكتملًا تمثله الملهمة الناتجة عن مجتمع مكتمل. أما الرواية فإن واقع المجتمع البرجوازي غير صالح على نحو من شأنه أن يجعل المشكلة المركزية للشكل الروائي هي أن على الفن أن يقطع صلته بالأشكال الكلية المغلقة المتولدة من كينونة مكتملة في ذاتها⁽⁵³⁾.

من الواضح أن مفهوم الشكل عند لوكاش له دلالة عامة لا تختص بالأعمال الفردية، إنما يعني النمط الذي تنتجه مرحلة، ما يجعل منه قضية مضمونية ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتحولات الاجتماعية والأيديولوجية.

ومن هنا يبدو أن جوهر التمايز والتقييم يعود في الأصل إلى أسباب أيديولوجية، تتعلق بفارق الاجتماعي – قيمي، تقدم بمقتضاه الملهمة – مع إقراره بالشكل الفني المميز للرواية الذي يتجاوز شكل الملهمة – وتختلف الرواية وتنحط عنها، فلوكاش الأخلاقي يسير لوكاش الناقد. كما أن كثيراً من المفاهيم النقدية المبنية على هذا التمايز ناشئة عن الآثار الاجتماعية للأيديولوجية البرجوازية. وهذه المفاهيم، في جوهرها ليست مفاهيم نقدية بقدر ما هي اجتماعية، بما يعني أن حركة لوكاش تسير بمسار خاص ينطلق من المجتمع ويتهيي بالعمل الفني، فمن المجتمع الإغريقي إلى الملهمة، ومن المجتمع البرجوازي إلى الرواية، وإن أي حركة تؤسس قضاياها من الجذر الذي تنطلق منه؛ لذلك كثيراً ما يتزلق لوكاش بسبب هذه التزعنة الأيديولوجية نحو مفهوم الانعكاس.

ويتميز من جانب آخر، بين بطل الملهمة وبطل الرواية، على أساس أن كلية المجتمع الإغريقي ينتج عنها البطل الجماعي، فيما ينتج عن عصر التفتت الاجتماعي البطل الفردي في الرواية. ببطل الملهمة – كما ينقل لاحقاً عن بيلنيسكي – هو الحياة وليس الفرد، والأخير يكون «خاضعاً للحدث وينطوي الحدث على الشخصية الإنسانية

⁽⁵³⁾ م.ن، 18.

بضخامته وأهميته، صارفا انتباها عنـه، بما تنطوي عليه صوره من إثارة للاهتمام وتنوع وتعـدد⁽⁵⁴⁾. أما بطل الرواية فهو إشكالي لا يتـبع عنـ لقائه بمحـيـطـه الاجـتـمـاعـيـ من قـطـيعـةـ. يـبـحـثـ عنـ قـيمـ أـصـيلـةـ فيـ عـالـمـ مـتـدـهـورـ، وـاـنـ كـانـ لاـ يـبـرـأـ هوـ أـيـضاـ منـ هـذـاـ الـانـخـطـاطـ؛ لأنـهـ فيـ أـقـلـ تـقـدـيرـ يـسـتـعـينـ بـأـدـوـاتـ هـذـاـ عـالـمـ.

ان التلامـحـ الـاجـتـمـاعـيـ مـعيـارـ التـميـزـ بـيـنـ بـطـلـ وـآـخـرـ، وإيجـابـيـةـ البـطـلـ تـعـلـقـ بـشـكـلـ مـباـشـرـ بـلـحـمـتـهـ الـاجـتـمـاعـيـةـ. فـيـماـ لاـ يـتـبعـ عنـ الـانـفـصـالـ وـالـفـرـديـةـ إـلـاـ الـبـطـولـةـ السـلـبـيـةـ، أوـ الـبـطـلـ الـبـايـروـنيـ الـمعـبـرـ عنـ الشـذـوذـ الـاجـتـمـاعـيـ وـغـيـرـ المـشـرـ وـالـعـادـيـ⁽⁵⁵⁾ـ، الـذـيـ تـمـيـزـ عـلـاقـتـهـ بـجـمـعـتـهـ بـالـتـقـيـدـ وـالـتـقـلـبـ وـالـإـحـسـاسـ بـالـأـلـمـ لـعـجزـهـ عنـ الـانتـماءـ، فـيـتـنـجـعـ عـنـ تـرـدـهـ وـغـمـوـضـهـ وـعـزـلـتـهـ، عـمـلـاـ لـمـادـيـةـ الـجـمـعـ الـبـرـجـواـزـيـ⁽⁵⁶⁾ـ.

في عـشـريـنـيـاتـ القرـنـ العـشـرـينـ النـصـمـ لـوـكاـشـ إـلـىـ الحـزـبـ الشـيـوعـيـ، وـكـانـ لـذـلـكـ الـانـتـماءـ تـأـثـيرـ مـلـفـتـ فيـ حـيـاتـهـ الـفـكـرـيـةـ. فـيـ الـوقـتـ الـذـيـ كانـ يـنـظـرـ، بـرـوـمـانـسـيـةـ سـوـدـاوـيـةـ، لـانـهـيـارـ الـجـمـعـ الغـرـبـيـ وـفـقـدانـ إـمـكـانـيـةـ الـخـلـاصـ، وـظـلـ يـسـتـنـجـدـ بـعـصـرـ الـمـلـحـمـةـ، اـسـتـطـاعـ بـعـدـ ذـلـكـ، انـ يـقـيمـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ عـلـىـ أـسـاسـ جـدـيدـ، فـعـصـرـ الـطـبـقـةـ الـعـالـمـيـةـ الـذـيـ يـعـيـشـ تـبـاشـيرـهـ يـبـشـرـ بـالـعـودـةـ إـلـىـ الـأـصـلـ وـتـحـقـيقـ الـجـمـعـ الـكـلـيـ الـمـتـجـاـزـوـزـ لـتـناـقـضـاتـ الـجـمـعـ الـبـرـجـواـزـيـ، لـذـلـكـ لـاـ غـرـوـ اـنـ تـنـزـعـ الـرـوـاـيـةـ الـعـمـالـيـةـ بـتـصـورـهـ نـحـوـ الـأـسـلـوبـ الـمـلـحـمـيـ وـتـعـملـ تـعـديـلـاـ عـمـيقـاـ فـيـ الشـكـلـ الـرـوـاـيـيـ⁽⁵⁷⁾ـ، فـهـذـهـ الـرـوـاـيـةـ ذاتـ

⁽⁵⁴⁾ الرواية التاريخية : جورج لوکاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون - بغداد، 36، 1978.

⁽⁵⁵⁾ ظ: الرواية التاريخية، 33-34.

⁽⁵⁶⁾ ظ: البطل المعاصر في الرواية المصرية: احمد ابراهيم المواري، وزارة الاعلام والثقافة-بغداد، 32، 1976.

⁽⁵⁷⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 22-23.

الميل التعبوي والقادرة على الكشف عن مواهب وإمكانيات يجهلها أصحابها، والنرج فيها بالعمل، هي من أهم العناصر الملهمة.

ان تفكير لوكاش لا يغادر الثنائية الاجتماعية، فإذا كان سابقاً (المجتمع الإغريقي - المجتمع البرجوازي)، وبعد التحول هناك (المجتمع البرجوازي - المجتمع العمالى)، ولكنه إذا كان بسبب رؤيته السوداوية المتبرمة يهرب من مجتمعه نحو ماضٍ لا عودة له، ولم يقدم في (نظيرية الرواية) مشروعًا للخلاص من التدهور الاجتماعي، فإنه يجد الحل في الطور الآخر بالاندفاع نحو المستقبل والمجتمع العمالى.

ان هذه المفاهيم المتكررة يمكن إرجاعها إلى زمن الخير وزمن الشر. والخير والشر مفهومان كثيراً ما تستعين بهما الأيديولوجيا في تقويمها القاطع، حين تجري مفاضلة بينها وبين غيرها؛ لذلك فلوكاش لم يشهد تحولاً نظرياً في طوره الآخر، بقدر ما كان هناك تحول فكري، فالتمايز النقدي مازال يقوم على أسس اجتماعية، وإن اختلفت من طور إلى آخر. وهنا يبدو أن لوكاش مازال يسير بالطريق نفسها التي سار بها لينين، ومن قبله ماركس والجلز في نظرتهم للرواية بوصفها شكلاً من الأشكال المعتبرة عن الأيديولوجيا المادية. ان إملاءات الموقف الأيديولوجي تمثلت بالتمييز بين الروايتين (البرجوازية والعمالية) على أساس التبشير بالثورة والتمهيد لها، أو كشف الواقع البرجوازي الزائف، وعلى هذا يميّز بين بلراك واميل زولا.

إذا كان المجتمع العمالى الذي يبشر به بديل للمجتمع الإغريقي، فإن روایته لا شك تقدم البطل الإيجابي الذي مثلته الواقعية الاشتراكية، وإن التضامن الاجتماعي فيها يضيف عليها سعة ملحمية وعظمة لا تبلغها الرواية البرجوازية، ومثال ذلك روایة (الأم) ل McKissim غوركى⁽⁵⁸⁾.

⁽⁵⁸⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 22.

يحاول الناقد الماركسي الكشف عن تعبيرية النص عن الأيديولوجيا السائدة، وكيف تؤدي إلى تناقضات فيه تكشف (الوعي الزائف) الذي يحاول النص إخفاءه، يقوم الناقد بفضحه. يظهر هذا في نقد لوكاش لبلزاك الكاتب الرجعي الذي مدحه لوكاش لأنه كشف عن توترات المجتمع الرأسمالي، كما امتدح توماس مان، لأنّه كشف بأعماله عن وعي حاد بالأزمة التاريخية للبرجوازية الألمانية. لكنه في نقهه لتوماس مان يغضن الطرف عن المعاني التي انطوى عليها الدور الثوري للطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية. كما يذهب لوكاش إلى أن سر عبرية تولستوي يكمن في اهتمامه لرؤية الفلاحين المستغلين التي تتفق مع رؤية لوكاش⁽⁵⁹⁾. هذا كلّه يكشف عن النظرة الأيديولوجية التي تسير الناقد، وقد تدعوه، أحياناً إلى اختزال النص إلى ما يوافقه؛ لأنّه في الغالب ينقل وجهته هو، مع محاولة خلق حالة انسجام بينها وبين وجهة النص.

2- لوسيان غولدمان:

يستمد العمل الفني معناه، عند غولدمان من علاقته بالعالم المحيط، وإن أي قراءة تستغني عن ذلك العالم قراءة مبتورة، لا يمكنها أن تصل إلى حقيقته، لأنّها لا تصل إلى (رؤيه العالم) التي يعبر عنها العمل.

إن الشكل الروائي نقل الحياة الفردية، في مجتمع السوق إلى الصعيد الأدبي؛ لذلك لا يوجد تجانس دقيق بين الشكل الروائي وال العلاقات بين الأفراد في هذا المجتمع. إن الحياة الاقتصادية تتكون من أفراد يتوجهون في علاقاتهم بالسلع نحو قيم التبادل دون قيم الاستعمال، وهذا يمثل الانحطاط الاجتماعي الناتج عن مجتمع السوق. في مقابل ذلك هنالك أفراد إشكاليون يتوجهون نحو القيم الحقيقة للسلع. وهم المبدعون، غير أن

⁽⁵⁹⁾ ظ: التفسير والتفسير والأيديولوجية، 90.

هؤلاء هامشيون لا يشكلون ثقلاً حقيقياً في المجتمع، هؤلاء هم إشكاليون، وليسوا بمنحة من قيمة، فما يتتجونه من إبداع متميز سيكون له سعر، وإن أي استعمال له لا يمكن إلا أن يمر بعملية التبادل. وهنا يتوحد الفرد الإشكالي مع غيره، في خضوعه لقيم التبادل. والأمر نفسه مع الإبداع الروائي الذي ليس فيه ما يدهش، فالشكل الروائي هو الشكل الذي يحيا فيه الناس كل يوم عندما يكونون مرغمين عن البحث عن كل صفة، كل قيمة استعمال وفق نموذج منحني بتوسيط الكلمة وقيمة التبادل، في مجتمع لا يمكن فيه لكل جهد من أجل أن يتوجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال، إن يتبع سوى أفراد منحطين هم أيضاً، ولكن وفق نموذج مختلف هو نموذج الفرد الإشكالي⁽⁶⁰⁾. ويتجهي إلى أن البنيتين (الرواية والمجتمع) متجلستان بشكل دقيق، بحيث يمكن القول ببنية واحدة بشكليين مختلفين. ونتيجة ذلك أن تطور الشكل الروائي المتفق تماماً مع العالم المتشبع لا يمكن فهمه إلا من خلال ربطه بتاريخ هذا العالم.

ظل غولدمان مشدوداً، في كل دراساته إلى العلاقة المتينة بين العالمين. وإحكام العلاقة لا بد لن يفضي إلى البحث عمّا خلفته الأيديولوجيا المجتمع الرأسمالي المتشبع في العمل الروائي من آثار ليست مباشرة في الغالب؛ لأنها تتعلق بالشكل الروائي، لكنها تظل بحدود الآثار الناتجة عن الظواهر الاقتصادية. إن تحليل العمل الروائي هو كشف الآثار المختلفة لتلك الظاهرة، كما يجنبه نحو توسيع الظاهرة الفنية وتحليلها على أساس الظاهرة الاقتصادية – الاجتماعية. وهنا يبدو الباعث الأيديولوجي واضحاً في هذه المشروع الطامح إلى ربط البنية الفوقيّة بالبنية التحتية، وإن أعلن رفضه مثل هذه الروابط⁽⁶¹⁾؛ لأن مقوله تناظر البني التي يأخذ بها تحتمل هذا، علاوة على أنه لا يضع

⁽⁶⁰⁾ مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عروة، دار الحوار – اللاذقية، ط 1/ 1993، 24.

⁽⁶¹⁾ ظ: م.ن، 24.

العلاقة بين البنية على أساس من الوضوح، فهل هو تناظر موضوعي بين بنيتين مستقلتين، أو تناظر يقوم على أساس نقل البنية من مستوى إلى آخر؟ إن ميله للقول الآخر يعني أن بنية العمل الروائي إعادة توليد نوعي لبنية جاهزة وسابقة⁽⁶²⁾.

إن مفهوم (رؤى العالم) الأساس في نظرية غولدمان يمثل وسيطاً بين العالمين ويعني مجموعة التطلعات والأفكار والأحساس التي تجمع أفراد فئة أو طبقة اجتماعية⁽⁶³⁾، وهو لا يعبر عن الواقع التجاري لأعضاء الجماعة، وإنما الوعي المثالي الذي هو أقصى درجات الوعي الممكن⁽⁶⁴⁾. وهنا ينبغي التمييز بين تشكيل المفهوم وطريقة استعماله. فرؤى العالم تتضمن تصورات فلسفية تعبّر عن المرجعيات الفلسفية التي صاغتها مقوله نظرية على يدي غولدمان، وبين طريقة استعمالها ذات التضمينات الأيديولوجية المعبرة عن موقف واضح ومعلن من الأيديولوجيات السائدة (البرجوازية والعملية). إذ كثيراً ما استخدمت لكشف حجم التناقضات والمشاكل التي يعيشها المجتمع البرجوازي.

إن رؤى العالم، بوصفها أداة منهجية، لا تكشف إلا عن مضامين النص، وتتنقّب في خفاياه؛ لتصل إلى الرؤية التي كتب بتأثير منها. وهذا الكشف قد تكون مهمته عامة – كما يؤكد غولدمان – بحيث يستعان بهذه الأداة لدراسة الفلسفة أو الفن أو أي نشاط إبداعي آخر. وما دامت الأداة تساوي في تحليلها بين النص الفني وغيره، فإنها بلا شك ليست أداة فنية، إنما أيديولوجية – لأن رؤى العالم قد تكون مفهوماً يمزج ما هو أيديولوجي بما هو يوتوببي – ودليل ذلك أن غولدمان في (الاله الخفي) يحلل إلى جنب مسرحيات راسين خواطر فلسفية لباسكال، لا على أنها عمل أدبي. إن طموحه في

⁽⁶²⁾ ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 49.

⁽⁶³⁾ ظ: تأصيل النص، 44.

⁽⁶⁴⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 53.

أعمام المنهج البنوي التكovenي في دراسة العلوم الإنسانية، مثلما يكشف عن سنته، فإنه يؤكد أن أدواته، بحكم ذلك التعميم أيديولوجية؛ لأن الإبداع الذي يتحدث عنه جماعي تتجانس فيه بنى العالم المبدع مع البنى العقلية لبعض الجماعات. أما ما يملكه الكاتب فلا يتعدى إبداع عوالم تخيلية تحركها تلك البنى⁽⁶⁵⁾. وهنا يعذر بعض النقاد من سريان التناظر بين البنيتين (الاقتصادية والنصية) إلى داخل النص؛ لأن دور الخيال الخلائق والإبداع الفني يمكن أن يقتضي نهائياً، وسيتيهي الأمر إلى رؤية ميكانيكية للحتمية الاجتماعية⁽⁶⁶⁾.

ان الفرد لا يسعه ان يقيم رؤية للعالم، لأنها لا تكون إلا في ظل الجماعة⁽⁶⁷⁾، وان جماعية الإبداع تقتضي ان المبدعين واقعون تحت اسر رؤية واحدة لا فكاك منها، يتم التعبير عنها بطرائق مختلفة، تتناسب حقوق الإبداع المختلفة. ان إقصاء الطابع الفردي في الإبداع إلغاء لكل ماورائيات النص النفسية، وتوجيه العناية نحو الاجتماعية منها. وعملية التغليب هذه تنطوي على نوايا أيديولوجية، كما تستهدف غايات أيديولوجية يمكن للنص ان يكشف عنها. لذلك يصح القول ان مفهوم (رؤية العالم) ينطوي على فعل أيديولوجي مركب، يكشف تحيزاً للتضمينات الأيديولوجية دون غيرها، من جانب، وينفذ من جانب آخر، إلى النص من أحد جوانبه ثم يوسع هذا المنفذ ليغدو ثراً وحيداً له. مع ان رؤية العالم لا تشغله كلها المكان الخيالي للعمل الأدبي، وان ما يعطيه مضمونه هو بنية دالة أكثر تحديداً ومحدودية⁽⁶⁸⁾. لذلك فإنها تنطوي على تضييق لمجال القراءة والفهم والتقويم، مما يشكل – كما يقول هيندلس –

⁽⁶⁵⁾ ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 233-234.

⁽⁶⁶⁾ ظ: البنية التكوبية والنقد الأدبي (البنوية التكوبية ولوسيان غولدمان): بون باسكادي، ت. محمد سبلا، 44.

⁽⁶⁷⁾ ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 25.

⁽⁶⁸⁾ ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب): ر. هيندلس، ت. ع. بنعبد العالي في ضمن، البنوية التكوبية والنقد الأدبي، 116.

إفقاراً نسبياً للموضوع، ويختلف بعضاً مما قد يكون جواهر ثمينة، واقل خصوبة فيما يتعلق بتقسيي العمل الفني كله كما هو⁽⁶⁹⁾. يعتقد جابر عصفور ان غولدمان يضع، عبر رؤية العالم حداً فاصلاً مع الأيديولوجيا يقول: أن جولدمان يرى ان الأيديولوجية منظور جزئي، أحادي الجانب، مشوه للوعي، وليس نظرية شاملة متلاحمة للعالم. وإذا كانت الأيديولوجيا تزييفاً للوعي، ومن ثم تبريراً لما هو قائم بخيال محسنه، فإن رؤية العالم تكبح للوصول إلى لون من الحقيقة، هي في النهاية الحقيقة من وجهة نظر بشر محدودين في لحظة تاريخية محددة⁽⁷⁰⁾. لكن رؤية العالم مادامت تعبر عن رؤية جماعية تختلف عن غيرها من الجماعات اختلافاً قد يصل إلى الصراع، فإنها في الوقت الذي تمثل فيه البحث عن الحقيقة في تصورها، فإنها تمارس تزييفاً بالنسبة لغيرها، بما يتهمي بها إلى ما توصف به الأيديولوجيا، مع كل محاولات التمييز.

ان الاختزال الأيديولوجي للنص الذي يارسه النقد الماركسي وغولدمان خصوصاً يدفع هذا الخطأ إلى حدود ثمودجية قصوى. إذ ان العمل الأكثر (قيمة) هنا هو ذلك العمل الذي يستطيع (بصفاء) أكبر ان يترجم إلى محور (الخلق التخيّل) Imaginary creation بنية (رؤية العالم) التي تمتلكها فئة اجتماعية أو طبقة. ان النص بين يدي غولدمان، يجرّد بفضاضة من ماديته، ويخترل إلى مجرد عالم مصغر microcosm عن البنية الذهنية⁽⁷¹⁾. والنص – كما يقول ايغلتن – ليس ظاهرة للجوهر الأيديولوجي أو البنية الصغرى التي تنوب عن البنية الكبرى.

⁽⁶⁹⁾ ظ: (البنوية التكوينية ولوسيان غولدمان): البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 44. ويشير هيندلس إلى عدد من المؤاخذات والمشاكل المتعلقة بمفهوم رؤية العالم. ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم وقيمه في نظرية الأدب): البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 116-120.

⁽⁷⁰⁾ نظريات معاصرة، 114.

⁽⁷¹⁾ النقد والأيديولوجية، 130-131، 132.

ولا يبعد عن هذا المنحى الأيديولوجي المفاهيم الآخر التي يعتمدتها غولدمان، فالفهم الجدلية التكويني للبنية ينبع عنه مفهومان هما: الوعي القائم والوعي الممكن، ويعني الأول حالة الوعي القائمة لدى جماعة ما، والأخر حالة الوعي الذي يمكن ان تكون عليها الجماعة في المستقبل، وهو تطوير وابشاق عن الوعي القائم⁽⁷²⁾. واللافت ان المفهومين المتربطين اجتماعيا يؤسسان للبحث عن حالة قائمة وأخرى ستفضي اليها سيرورة التحول. وبإسقاطهما على المشروع الماركسي في رؤيته للتغيير، فمن الممكن النظر إلى المجتمع البرجوازي على انه حالة وعي قائم، وما يستدعيه ذلك من معرفة حقيقة، فيما يمثل المجتمع العمالي الاشتراكي حالة وعي ممكن. وفي حالة تحول المجتمع العمالي الاشتراكي إلى حالة وعي قائم فان المجتمع العمالي الشيوعي هو ما يمثل حينذاك الوعي الممكن. ان عمليات التحول هذه لا تتم مرة واحدة من مجتمع إلى آخر، وإنما من خلال عدد كبير من التحولات الجزئية المتضادرة؛ لذلك فان السيرورة لا تنتهي بتحولين أو ثلاثة، لتصل البنية إلى وضعها السكوني، إنما هي مستمرة؛ لأنها تحولات جزئية.

ان هذه الفرضية للتحولات الاجتماعية التي يعكسها مفهوم الوعي القائم والوعي الممكن، توضح النوايا الأيديولوجية للتغيير في الفكر الماركسي. وان عملية التمهيد يمكن ان تتم على مستوى الوعي في التمييز بين نمطين منه. كما ان هذه المفاهيم تحول النص إلى أداة مرآية لفهم الواقع الاجتماعي وتنويعه أكثر من فهم النص الفني نفسه وتقييمه. فإذا كان غولدمان يرفض بشكل قاطع مفهوم الانعكاس، فإنه يتبنى – من حيث لا يعلو – انعكاسية النظرية النقدية، فالممارسة النقدية ليست

⁽⁷²⁾ (الوعي القائم والوعي الممكن): لوسيان غولدمان، ت. محمد برادة في ضمن، البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 37.

إلا مشروعًا لتجسيـر النص نحو منـشـته الحـقـيقـيـ (المجـتمـعـ)؛ لأنـ الآـلـيـاتـ التـقـدـيـةـ التيـ تعـتمـدـهاـ هيـ أدـوـاتـ تـتـفـحـصـ النـصـ لـفـهـمـ المـجـتمـعـ.

3- ميخائيل باختين:

تمثل النظرية الحوارية المشروع الفكري الذي ظل باختين خلصاً له، وعملاً على تطويره من جانب وتوسيع تطبيق مفاهيمه على مجالات مختلفة من جانب آخر. إذ لم يكتفى - وهو الناقد الأدبي - بدراسة الرواية على وفقها، إنما عمد أيضاً إلى دراسة اللغة على أساس حواري؛ لأنها ذات طبيعة حوارية. ميّزا في ذلك بين الكلمة المعجمية والكلمة الحية. الأولى هي الإمكانيـةـ الكلـامـيـةـ المـجـرـدةـ، لاـ عـلـاقـةـ لهاـ بـإـنـسانـ ماـ يـضـمنـهاـ معـانـيهـ أوـ قـيمـهـ أوـ أـيـديـولـوجـيـتـهـ، فـهـيـ لاـ تـعـرـفـ إـلـاـ ذـاتـهـاـ وـتـعـبـيرـيـتـهـاـ الـمـباـشـرـةـ. أماـ الـكـلـمـةـ الـحـيـةـ فـهـيـ بـيـنـ يـدـيـ إـنـسانـ يـتـوـجـهـ بـهـاـ لـحـوـ مـوـضـوعـ مـعـيـنـ. هـذـاـ التـوـجـهـ لـيـسـ وـاحـدـاـ؛ لـأـنـ الـوـسـطـ الـفـاـصـلـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـمـوـضـوعـ الـمـتـكـوـنـ مـنـ كـلـمـاتـ الـآـخـرـ فـيـ الـمـوـضـوعـ نـفـسـهـ، يـقـضـيـ مـنـهـ الدـخـولـ فـيـ عـمـلـيـاتـ تـفـاعـلـ حـيـةـ مـعـهـ. فـالـمـوـضـوعـ الـذـيـ تـتـوـجـهـ لـهـوـهـ الـكـلـمـةـ خـتـلـفـ فـيـهـ مـلـفـوفـ بـسـدـيـمـ كـلـمـاتـ الـآـخـرـينـ، أوـ مـضـاءـ بـنـورـهـاـ، فـتـدـخـلـ هـذـاـ الـوـسـطـ الـمـضـطـرـبـ لـتـنـدـمـجـ مـعـ بـعـضـهـاـ وـتـنـفـرـ مـنـ الـآـخـرـ، مـاـ يـسـهـمـ فـيـ تـشـكـيلـهـاـ وـتـرـسـيبـ طـبـقـاتـ مـعـانـيـهـ⁽⁷³⁾. وـهـذـاـ كـلـهـ يـعـنيـ أـنـ هـذـهـ الـكـلـمـاتـ وـالـكـلـمـاتـ الـآـخـرـ الـمـخـتـلـفـةـ عـنـهـاـ لـيـسـ أـوـعـيـةـ مـغـلـقـةـ عـلـىـ مـعـانـيـ أـفـرـغـتـ فـيـهـاـ مـنـذـ نـشـأتـ، ثـمـ اـحـكـمـ إـغـلـاقـهـاـ، فـلـاـ تـأـثـرـ بـالـاسـتـخـدـامـ الـيـوـمـيـ هـاـ، كـأـنـهـ جـواـهـرـ ثـابـتـةـ. الـكـلـمـاتـ مـنـ هـذـاـ الـجـانـبـ لـيـسـ كـالـنـقـودـ، إـذـ هـيـ أـوـعـيـةـ مـفـتوـحةـ لـيـهـاـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ الـامـتـصـاصـ، كـلـمـاـ طـالـ عمرـهـاـ اـكـتـنـزـتـ أـكـثـرـ، وـحـوـتـ تـضـمـيـنـاتـ دـلـالـيـةـ وـأـيـديـولـوـجـيـةـ. اـنـ اـسـتـخـدـامـ الـكـلـمـةـ يـعـنيـ تـشـرـيـبـهـاـ لـتـضـمـيـنـاتـ

⁽⁷³⁾ ظـ: الـكـلـمـةـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ، 29-30.

مختلفة، في مقدمتها الأيديولوجية. لذلك بطابق باختين بين العلامات عموماً والأيديولوجيا، ويتوافقان فحيثما كانت العلامة كانت الأيديولوجيا، وإن لكل ما هو أيديولوجي قيمة سيميائية⁽⁷⁴⁾. إن العلامات المضمنة التي يتوجهها المجتمع هي التي تشكل الوعي الفردي، فالوعي الذي يتغذى منها يعكس منطقها وقوانينها. ومنطق الوعي منطق التواصل الأيديولوجي والتفاعل السيميائي للعلامات لدى جماعة ما، وإن أي سلب للمضمون الأيديولوجي والسيمائي من الوعي لا يبقى منه شيئاً لأنه يعبر عن نفسه من خلال ما سلب منه (الصورة، والكلمة، والحركة،...الخ)⁽⁷⁵⁾. فالوعي متشكّل بشكل غير قصدي من الأيديولوجيا المتسرية عبر العلامات اللغوية وغير اللغوية. وهنا يمضي باختين في عد الأيديولوجيات على أنها ليست مسألة وعي إلى مداه الأبعد.

ان غولدمان -المتفق مبدئياً مع هذا - لا يذهب إلى هذا التشكّل الأيديولوجي للوعي غير المباشر؛ لأنه لا يولي للغة أي ممارسة في البناء الأيديولوجي في وعي الفرد. ويبدو الفارق كبيراً بين غولدمان وباختين في هذا الأمر. باختين يعني بكيفية تشكّل الأيديولوجيا في الوعي الفردي، عبر التراكم الذري لتشيّث الكلمات. أما غولدمان فمعني بكيفية التعبير عن الأيديولوجيا وليس تشكيلها. إن هذا الفارق لا يعني تقاطعاً، إنما تباعنا في مساحات العمل المتكاملة بالنتيجة، بحيث يكون مشروع باختين هو الأول (التشكّل والتكون)، ومشروع غولدمان هو الثاني (التعبير)^(*).

⁽⁷⁴⁾ ظ: الماركسية وفلسفة اللغة، 19.

⁽⁷⁵⁾ ظ: م.ن، 22.

(*) يفترض غولدمان عن الأيديولوجيا في الوعي المعتبر عن رؤية العالم، أما باختين فيفترض عنها في اللغة من خلال الكلمة؛ لأنها تشرب الأيديولوجيات. وفيما لا يختلف غولدمان بالمعنى الأيديولوجي

يتعذر فصل الكلمة عن حولتها الأيديولوجية؛ لأن ذلك يلغى دلالتها، لهذا تختزن الصراع الأيديولوجي، وهي الظاهرة الأيديولوجية بامتياز عند باختين⁽⁷⁶⁾. إن الكلمات -مادة الوعي- تفرّغ حولتها في الوعي الفردي ليتشكل على وفقها. يقول باختين: أن الوعي يستيقظ على الحياة الأيديولوجية المستقلة في عالم كلمات غريبة تحيط به ولا يستطيع في البدء فصل نفسه عنه. فالتمييز بين كلمته وكلمة الآخر، بين فكره وفكرة الآخر يأتي في وقت متأخر إلى حد ما⁽⁷⁷⁾. وهذا ما يواجهه باختين بالانفتاح المتمثل بالترنّعة الحوارية الختامية هي الأخرى بحسبه يعيش ضمنها الإنسان؛ لأن الفرد متوجه دائماً إلى آخر؛ فنحن نتحقق في النظر إلى أنفسنا بوصفها كليات، لذلك فالآخر ضروري لإكمال وعييناً⁽⁷⁸⁾. وإن الحوارية المعادل الذي يكبح يقينية الأيديولوجيا وانغلاقها.

لللغة، ويعامل معها كالوسط الشفاف الذي تشكّله كل مرّة رؤية العالم، ثم يعاد تشكيلها، لتكون اللغة بمثابة الأداة المرنّة التي يصوغها الاستخدام المتكرر، من دون أن يطرأ عليها تغيير؛ يعتقد باختين خلاف ذلك بأن الأيديولوجيات، لو قدر لها أن تلتقي على صعيد واحد لكان (الكلمة)؛ لذلك فلا ثون لها، ليس لأنها شفافة، إنما لأنها تحتوي الألوان كلها، علاوة على تأثيرها بكل استخدام، كما إنها ليست الأداة النقيّة التي تعنى بالمقاصد لاحقاً، إنما تأتي للاستخدام محملة، لذلك يعتقد أن مهمة الباحث هي كشف الخزين الأيديولوجي الذي تنطوي عليه، بينما يكتفي غولدمان بمحسّ حولتها الأيديولوجية القابلة للتفریغ. أي ان اللغة وعاء للأيديولوجيا، بينما هناك تحملها في دمها. صحيح انهم يتفقان ان الأيديولوجيا ليست واقعة وعي، لكن غولدمان يجعلها إلى (رؤية العالم) المرتبطة بمفهومه غير الواضح عن (اللاؤعي)، بينما يفهمها باختين على أنها جزء من اللغة التي نستخدمها.

⁽⁷⁶⁾ الماركسية وال النقد الأدبي، 23.

⁽⁷⁷⁾ الكلمة في الرواية، 127.

⁽⁷⁸⁾ المبدأ الحواري، 123.

ان باختين يدرك جيدا ان الأيديولوجيا المتسربة إلى وعي الفرد عبر اللغة، لا تخلو من الدوغماية، لهذا فان منهجه ينزع نحو التخفيف من شدتها وتجريم الاستلاب الفكري الذي تمارسه؛ لتبدو النزعة الحوارية حاجة إنسانية وحضارية، مثلما هي حاجة فكرية تقرأ من خلالها النصوص الأدبية. في ضوء ذلك يبدو المنهج الحواري اكبر من ان يؤطر بحدود السرد؛ لأنه يؤسس لرؤى فلسفية تضع العلاقات الإنسانية في إطار اجتماعي تواصلي يشكلها وتنمو في ظله. وهذه الرؤى تناهض سلطوية الأيديولوجيا. وهذا موضع ضرورتها.

لقد تأسس كثير من مفاهيم باختين النقدية في ظل الجو السياسي والثقافي السائد في النصف الأول من القرن العشرين في روسيا والعالم الغربي عموما، فكانت محاولة لمواجهة تلك التحديات، وإعادة صياغة للواقع الذي أثقلته السلطات الشيوعية ثقافيا.

وفي هذا الإطار يميز بين الخطاب السلطوي والخطاب الإنقاعي، بوصفهما خطابين مختلفين، فالخطاب السلطوي يفتقر إلى الإنقاع الداخلي، أما الخطاب الإنقاعي فيفتقر إلى السلطة. الخطاب السلطوي يتطلب الاعتراف والإصغاء، سنته السلطة لا الإنقاع، كما انه لا يتموضع بين خطابات آخر متعادلة، يمكن الاختيار من بينها وهو لا يت Henrik كالتابو، كما يلتج وعينا ككتلة متماسكة لا تقبل التقسيم، فاما القبول به كاملا او رفضه، وهو ملتزم بالسلطة في البقاء والسقوط، وان المسافة التي يتأرجح فيها بين القبول والرفض تكون مستحيلة لأنها ثابتة من البدء حتى الانتهاء.

ان ما يميز الخطاب السلطوي انه خطاب غير حواري، لا يندمج في خطابات آخر؛ لأنه على درجة كبيرة من التراص لا يمكن شحنته بتغييرات معنوية بمساعدة سياق جديد، وان اكمال معناه ووحدته وجوده ينفي إمكانية تشخيصه الأدبي لعدم

تمكّنه من تكوين ثنائية صوتية، فيقبل التهجين. والخطاب السلطوي حين يفقد سلطته يتحول إلى رفات، فلا يدخل في أي سياق أدبي إلا بوصفه جسماً غريباً، فلا لعب حوله ولا افعالات، ولا حياة حوارية مضطربة؛ لذلك لم ينجح في الرواية، كما يقول باختين.

في مقابل ذلك يتميز الخطاب الإقناعي بأنه غير متجرز، وحين نستخدمه فان نصفه لنا ونصفه لغيرنا. واللافت ان باختين يصفه بأنه خطاب معاصر ولد في داخل منطقة التماس بالحاضر الناقص ويتجه لمعاصر⁽⁷⁹⁾. فالعنصر المكون له هو فهمه للحاضر. أما الخطاب القادم من الماضي فليست له قدرة على مثل هذا الفهم، وهنا يبدو التوجه الأيديولوجي المشروع باختين، فالخطاب غير الحواري، مثلما هو خطاب سلطة فهو خطاب ماضٍ، وهذا يضعنا أمام موقف واضح من السلطة الماركسية الستالينية والسبيل الذي يسلكه في مواجهتها عبر تزييف خطابها واتهامه بأنه غير حواري: سلطوي، متحجّر، أحادي المعنى، لا يستطيع ان يدخل في علاقات حوارية جديدة مع غيره. يستعين في ذلك بأحد المفاهيم الأصول والأديبيات الرئيسة في الفلسفة الماركسية، وهو مفهوم التشيء. فالخطاب الذي يفقد حواريته النظرية خطاب (تشيء). وكأنه يجتهد بأن يرد على الفلسفة التي اجتهدت في كشف تشيء السلع في النظام الرأسمالي، فإذا بها تشيء خطابها وتحوله إلى خطاب سلطوي ينبعث من الماضي ولا ينبثق من العصر. يكتسب التشيء عنده إزاحة دلالية في غاية الخطورة، ويتحول من سلاح بيد الماركسية إلى سلاح ضدّها يقود إلى تعريتها، فتشيء الخطاب مقدمة إلى تشيء السلطة.

⁽⁷⁹⁾ ظ: الخطاب الروائي، 109-111.

ان هذا الفهم لا يعني ان باختين كان رافضا للماركسية بوصفها فلسفة ومنهجاً، إذ ليس هنالك مؤشرات واضحة بهذا الخصوص، ان لم يكن عكس ذلك هو الصحيح. فباختين كان ماركسيا بقدر او باخر، وهو الذي كتب عنها كتابا (الماركسية وفلسفة اللغة). لكن الواضح ان موقف الرفض الذي يديه هو موقف من السلطة السياسية.

لقد عبر عن رفض السلطة السياسية المطلقة غير مرة، من خلال عدد من أدواته النقدية، فقد نادى بتحجيم سلطة المؤلف، -الراوي، هذا التحجيم الذي سينشأ عنه توسيع سلطات البطل وحدود كلمته من خلال الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية). مثل هذه المطالبة يمكن فهمها على أنها تبشر بعهد جديد يتمثل بتضييق سلطات المؤلف الواسعة وإتاحة الفرص الكافية للأبطال ان يعبروا عن أنفسهم وعدم المجازاتهم، كما يقول بحرية كافية، وحصر سلطات المؤلف بحدود الإبداع الفي، ولا يصل إلى خلق مقبولة أو عدم مقبولية تجاه أي شخصية وفرضها على القارئ. ان خلق عدد من الشخصيات أو الخطابات المتكافئة سيقلل من سلطة المؤلف الأيديولوجية، ويضع القارئ - أول مرة - أمام فرصة التعاطف أو عدمه مع أي منها من دون إملاءات المؤلف. وفي هذا يستشهد باختين بقول أحد الأدباء في تميز روايته، بأنها أول مرة في الأدب الروسي تحاول ان لا تكشف عن موقف المؤلف مع (نعم) أو مع (لا)، ليؤكد ان ذلك يتصل بشكل ملفت بتنوع الأصوات. وهي السمة التي ميزت أعمال دوستويفסקי. ان موقفه التجاه البطل موقف حواري حتى النهاية، وهذا ما يؤكد استقلاليته وحريته وعدم الحيازاته. البطل بالنسبة للمؤلف لا (هو) ولا (أنا)، بل (انت) الكاملة القيمة، أي (أنا) الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق⁽⁸⁰⁾. فالبطل خطاب كامل القيمة، وليس مجرد عنصر صامت في خطاب المؤلف، وان خطوة الأخير حول

⁽⁸⁰⁾ ظل: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويف斯基، 89-93.

البطل هي خطة حول الخطاب، فتتجه إليه بطريقة حوارية. وبالتالي فإن المؤلف يقص روایته لا عن البطل بل مع البطل. من هذا الجانب يتأكد الاستقلال الواضح للبطل عن المؤلف، ومن جانب آخر يشدد أيضاً على استقلال الشخصيات بعضها عن البعض، وإفساح المجال أمام وجهات نظر الأبطال لأن تكشف عن نفسها بكل امتلاء واستقلالية⁽⁸¹⁾. إن تأكيد باختين أن (البطل كلمة)، يعني أن الكلمة موقف أيديولوجي ما، وعدد من الأبطال عدد من الأيديولوجيات، وتقديم هذا العدد، والوقوف منها على مسافة واحدة يعني التحرر من السلطة الأيدиولوجية للمؤلف، وهذا يتطلب قدرًا كبيراً من التنازلات الذاتية؛ لذلك يعبر تشيرننشفسكي كما ينقل باختين، عن الرواية الحوارية بـ (الموضوعية)⁽⁸²⁾. فهذه الشخصية ذات طبيعة حوارية كما ينص. إن التحول من (الرواية المناجاتية) إلى (الرواية الحوارية)، تحول ثقافي ينبع عنه انتقال مركز الثقل من المؤلف إلى القارئ، وانتقال من رواية بسيطة أحادية الرؤية، لا تخلو من التلقين، إلى رواية معقدة متداخلة. النص الحواري مقدمة تحقيق سلطة القارئ.

إن الانتقال الثقافي الذي حجم سلطة المؤلف على (مخلوقاته)، وتركها تنموا نحو داخلياً، يؤسس ثقافة سياسية جديدة ترتكز إلى المنطق الحواري، فإذا كان المجتمع ليس مخلوقاً للسلطة، كما هو شأن المؤلف مع شخصياته، فإن السلطة أولى – من هذا الباب – بتبني المنهج الحواري والافتتاح على الخطابات الآخر المختلفة والمغایرة. لذلك نعتقد أن المنهج الحواري، في أساسه مواجهة ثقافية للسلطة الماركسية (المناقاتية) وتشخيص مكمن الفشل الذي ستتلهي إليه، فإذا استطاعت الإيمان والعمل به، فإنها ستكون قادرة على تخطي أهم العقبات التي تواجهها، والتخفيف من قبضتها الحديدية.

⁽⁸¹⁾ ظ: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 90-95.

⁽⁸²⁾ ظ: م.ن، 94-95.

لقد خضعت المرحلة الثانية لميمنة واضحة للمرجعيات الأيديولوجية، سواءً كان الموقف الرافض للنظام الرأسمالي، واستبدال نظام آخر به، تخل معه مشاكل الإنسان (لوكاش وغولدمان)، أم كان التخفف من سلطة الماركسية (باختين). لقد كان المشروع التبشيري للماركسية أحد المرجعيات الواضحة لنقد (لوكاش وغولدمان)، فيما كان الموقف الناقم على السلطة الماركسية مرجعية أخرى تأسست في ضبوئها نظرية باختين.

المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية)

تمثل هذه المرحلة بأعمال كل من بيير ماشيري وفريديريك جيمسون وبيير زما وتيري ايغلتن وكلود دوشيه ودوموا وميشال زيرافا وغيرهم. وتتميز بأنها جاءت في أعقاب نضج النظريات الاجتماعية ورسوخها في الأوساط الثقافية، والمحasar سلطة المرجعيات الأيديولوجية. فقد كان رواد هذه المرحلة أقل خصوصاً لتلك المرجعيات؛ لذلك جرى كثير من عمليات إعادة النظر والمراجعة لاهم القضايا، في صورة رؤية أكثر موضوعية وأقل حاسة، تحاول أن تتجاوز نقاط الضعف والإخفاقات في نقد المراحلتين السابقة والتأسيس لما أفلته. كما تميز مشروع هذه المرحلة بأنه ليس بقصد إنتاج نظرية، في الأقل بحدود المتمين منهم للماركسية. إنما الإفادة من النظريات المجاورة، فقد سعى كتاب المرحلة، ويقدمتهم بيير زما إلى إنهاء القطعية بين البنية التكوينية والبنوية الشكلية والمزاوجة بين المشروعين.

لقد وقع نقاد المراحلتين الأولىين تحت الضغط المباشر للأيديولوجية الماركسية، فاندفع بعضهم إلى تسخير الأدب مشروعه الإصلاحي، كما ربط بعضهم الآخر آلياً بين البنية التحتية والبنية الفرقية، ورأى في الأدب انعكاساً للواقع الاجتماعي وما فيه

من صرارات طبقية وتناقضات، عادةً الأدب جزءاً من الأيديولوجيا، من دون تفريق كبير بينهما وبين الأشكال الأخرى.

تعد مقوله الانعكاس واحدة من المفاهيم المعقّدة التي ليس من السهل القطع فيها برأي يكشف حقيقة العلاقة بين العمل الروائي والواقع الاجتماعي، فالعمل الروائي يتحدث عن واقع اجتماعي وما يدور فيه من علاقات مختلفة، وهو من هذا الجانب يعكس ذلك الواقع. لكن هذا الانعكاس بالوقت الذي يظهر علاقة حقيقة بين الرواية والواقع، فإنه يفتح الباب واسعاً أمام إشكالات عميقة تتعلق بمحدوده وسلبية المفهوم ومطابقته للواقع وخضوعه له. إن الوقوف على حقيقة إشكالياته يفضي إلى التنكر له خوفاً من مقتضياته؛ لذلك ظلت قضية الموقف من طبيعة المحاكاة مثار جدل مستمر منذ الإغريق إلى النقد الماركسي. وفي هذا الجدل عملت المراجعات الأيديولوجيا دوراً حاسماً في ترجيح الموقف النقيدي من علاقة الرواية أو الدراما بالواقع.

لقد كان لينين يذهب إلى أن الرواية تعكس مظاهر الواقع، مستعملاً تعبيرات مختلفة في توثيق هذه الرابطة (المرأة، الانعكاس، التعبير). والانعكاس هو المصطلح الأكثر رواجاً في النقد الماركسي، لكنه لا يبتعد كثيراً عن المفهومين الآخرين. إن العمل الأدبي مرأة للحياة، غير أن هذه المرأة ليست حرفيّة تعكس الواقع بصدق تام، إنما تعكس الأشياء بطريقة خاصة، فهي تختار وتتناسب ولا تعكس الواقع بأكمله، وهذا ما يجعل لوكاش أيضاً يحمل على الطبيعين - كاميل زولا - الذين راكموا التفاصيل للإيهام بالواقعية⁽⁸³⁾. عادةً ذلك تشويهاً للواقعية. وكان نقد لينين لتولستوي ليس موجهاً، كما يقول بيير ماشيري إلى تكرييم رجل عظيم، وإنما يرمي إلى منع الأدب

⁽⁸³⁾ ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 30.

دوره الحقيقي في اللحظة التي يمكنه فيها أن يضطلع به⁽⁸⁴⁾. وإن العمل الأدبي لا معنى له إلا في إطار علاقته بالتاريخ، فالمراحل التاريخية هي التي تمنحه سماته، ويمكننا من خلاله أن نحدد ملامحها، وهذا يرجع إلى تداخل العمل السياسي وعلاقته بالواقع مع العمل الأدبي ومعاملة الأدبي معاملة السياسي، وكان الأدب أحد أدوات الثورة؛ لذلك يصف تولستوي بأنه (مرأة الثورة الروسية).

إن مطابقة الأدب للواقع بقدر أو بأخر، موضع تحفظ نقاد المراحلة الثالثة، لذلك عملوا، بعد أن هدأت عاصفة الثورة الاشتراكية، على إعادة النظر في مفهوم الانعكاس وتطوير الموقف النقدي منه. يرتبط الانعكاس بطبيعة إدراك الواقع، والإدراك مختلف عن الوعي من حيث أن الأخير معرفة نظرية، والإدراك أقرب إلى المعرفة الحدسية. فللكاتب وسائل خاصة تميز إدراكه، وحتى لو جاز توصيف إدراكه بأنه ضرب من المعرفة، فعلام تُصب هذه المعرفة: أعلى إدراك أيديولوجي للواقع، فيكون الأدب وظيفة إعلامية، أم تُصب على الواقع نفسه، فيكون وعاء للمعطيات المادية الأخرى؟ إن المعرفة المباشرة بالواقع لا تتحقق إلا في العلم، وأي معرفة أخرى لا تدرك الواقع بمعزل عن الأيديولوجي، لهذا يعتقد ماشيري أن العمل الأدبي لا يتصل بالواقع اتصالاً مباشراً، لوجود حواجز بينهما، فالآيديولوجي تدخل بينهما لتكون سلطة تمنع الانعكاس المباشر للواقع⁽⁸⁵⁾. وإذا كان الفن مرأة للحياة، عند ماشيري، فإنها مرأة من نوع خاص، انتقائية تنتخب من الواقع بعضه. واختياراتها ليست عشوائية، لذلك هي معبرة فيما تنقله وما تتركه على حد سواء، وإذا كانت المرأة تقوم

⁽⁸⁴⁾ لينين ناداً تولستوي: بير ماشيري، ت. وتق. عبد الرشيد الصادق محمود، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع 3/ 1985، 142.

⁽⁸⁵⁾ ظ: م.ن، 147-149.

على الاختيار والانكسارات الضوئية، فان مفهوم الانعكاس لن يكون له سوى فائدة ضئيلة، لذلك يدعوا ايغلتن إلى اطراحه والعدول إلى ما هو ضروري.

من جانبه تبني لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين تصوّر ليدين في الانعكاس في أن كل إدراك للعالم الخارجي يقوم على انعكاس هذا العالم في الوعي الإنساني⁽⁸⁶⁾. وان المفاهيم انعكاسات للواقع الخارجي في الذهن، غير ان المعرفة عنده ليست مجرد انتطباعات حسية، بل انعكاس لواقع موضوعي أكثر عمقاً وشمولاً من المظاهر الحسية. وهذه الصيغة لمفهوم الانعكاس - التي تعني إدراك الجوهر المكون للواقع الحسي التي يكشف عنها العلم والفن - يعدها ايغلتن الصيغة الأفضل، لكنه يشكك فيها لأنها لا ترك مجالاً للانعكاس؛ فما يقصده يمثل المبدأ المشترك لكل وسائل السيطرة على الواقع، النظرية والعملية، من خلال الوعي الإنساني وهذا الانعكاس الكلي أساس الانعكاس الفني⁽⁸⁷⁾.

من جانب آخر يحمل ايغلتن على غولدمان تصوّره لـ (رؤيه العالم) لأنّه يجرّد النص بفضاضته من ماديتها وينتزله إلى بنية ذهنية تساوي بين النصوص المختلفة التي لا يمكن لها ان تعكس رؤيه واحدة⁽⁸⁸⁾. كما ان فهمه للوعي أقرب للفهم الهيجيلي منه إلى الماركسي، فعندّه الوعي الاجتماعي تغيير مباشر عن الطبقة الاجتماعية، وان العمل الأدبي تعبير مباشر عن هذا الوعي⁽⁸⁹⁾. وبذلك تتهاوى كل الجهدات المضنية التي بذلها

⁽⁸⁶⁾ ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 35.

⁽⁸⁷⁾ ظ: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط/2 1980، 118.

⁽⁸⁸⁾ ظ: النقد والأيديولوجية، 130 - 131.

⁽⁸⁹⁾ ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 31.

غولدمان للفرار من مفهوم الانعكاس، لأن العمل الأدبي بهذا المعنى، بطريق أو بأخر انعكاس للواقع.

مقابل هذه الموقف التي مهما ابتعدت عن مفهوم الانعكاس، عادت إليه من طريق آخر، تطرح المرحلة الثالثة تصوّراً أكثر مقبولية، وابعد من الواقع في هذا المترافق. يرى ماشيري أن مهمة الفن تشوّيه الواقع لا محاكاة، وإن التطابق معه يلغى الفن. ويتصل ذلك بفهمه لمفهوم (المرأة الانتقائية) الذي تقدم⁽⁹⁰⁾.

اما ايغلتن فيعلن رفضاً قاطعاً لأي انعكاس. يقول: النظرية التي ترى ان الأدب (يعكس) الواقع نظرية واضحة التهافت، خصوصاً في أكثر أشكالها سذاجة، لأنها تشير إلى علاقة سلبية بين الأدب والمجتمع⁽⁹¹⁾. والنص عنده ليس تعبيراً عن أيديديوLOGIA، كما ان الأخيرة ليست تعبيراً عن الطبقة الاجتماعية. ولغرض توسيع العلاقة بين النص والواقع يشبهه بالإنتاج الدرامي والنص الدرامي، فالإنتاج الدرامي لا يعيد إنتاج النص ولا يعكسه، بل هو (يتج) النص محوّلاً إياه إلى كينونة فريدة غير قابلة للاختزال. لا يحاكم الإنتاج الدرامي بالنظر إلى الدقة والأمانة في نقل النص⁽⁹²⁾. وإن كان (التمثيل) مصطلحاً خادعاً ومضللاً؛ لأنه ينطوي على محاكاة لوجود قبلي، لذا يقول ان الممثل يتبع دوره كالنجار الذي يصنع كرسياً من الخشب وليس كالساحر الذي يبرز من العدم أوراق اللعب، ان عملية التحويل لوسائل المسرحية في الإنتاج ينم عنها ابتعاد عن النص، بحيث ان إنتاجين سيكونان مختلفين لنص واحد⁽⁹³⁾.

⁽⁹⁰⁾ ظ: ليبين نافداً لتولستوي، 148.

⁽⁹¹⁾ الماركسية والنقد الأدبي، 35.

⁽⁹²⁾ النقد والأيديديوLOGIA، 93.

⁽⁹³⁾ ظ: النقد والأيديديوLOGIA، 94 – 95. ولتفصيل أكثر، ظ: 93 – 113.

لقد صور بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي، وفي مقدمتهم غولدمان، علاقتهم النقدية مع البنية الشكلية شبيهة بالعلاقة بين النظام الرأسمالي والنظام الماركسي، وان الماركسي لا يمكن له ان يكون رأسماليا باي حال من الأحوال، وان يقف موقفا مسترقبا من النقد الرأسمالي، فلا سبيل إلى قبوله ومحاربته. وتبدو الدوافع الأيديولوجية المعادية للأنظمة الرأسمالية واضحة في هذا التوجه. غير ان نقاد المرحلة الثالثة لم يقبلوا بهذه العلاقة المترورة، فعمدوا إلى تشخيص مشكلة النقد الاجتماعي في ابتعاده عن الشكل، لذلك جرت على أيدي بعضهم محاولة المزاوجة مع المناهج الشكلية، والإفادة من المداخل اللسانية في هذه المناهج والتركيز على الخطاب، لتأسيس علم اجتماع النص، بحسب بيير زينا، والعناية بالوظيفة الاجتماعية والأيديولوجية للجملة، لأن القيم الاجتماعية لا تملك وجودا مستقلا عن اللغة "ان الوحدات المعجمية، الدلالية والتركيبية تجسد مصالح اجتماعية ويمكن ان تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية"⁽⁹⁴⁾.

لقد خضع كثير من النقاد الماركسيين لاستقطاب أيديولوجي دفع بقضية الشكل الفني إلى الخلف. والنظام الاشتراكي مثلما قبل طائعا الدفاع عن الطبقة العمالية، في مقابل دفاع النظم الرأسمالية عن البرجوازية، فإنه قبل من جانب آخر الدفاع عن المضامين الاجتماعية والأيديولوجية نقديا، مقابل دفاع النظريات الشكلية عن الشكل الفني. وكان الصراعات السياسية تلقي بظلالها على الصراعات النقدية. ان الاندفاعة الأيديولوجي في النقد الماركسي تولد عنه فقر في الجماليات والعناء بالشكل الفني، الأمر الذي يعترف به نقاد المرحلة الثالثة، فهذا النقد لم يبذل الجهد الكافي لمعالجة الشكل الفني؛ لأنه حصر جهده بمتابعة المضمية للمضامين⁽⁹⁵⁾. وهذا ما يمثل احدى

⁽⁹⁴⁾ النقد الاجتماعي، 177.

⁽⁹⁵⁾ ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 27.

عقبات إقامة علم جمال مادي⁽⁹⁶⁾. ويبدو أن هذا الاعتراف الماركسي جاء بعد أن تخلل من كثير من التيود السابقة والاندفاعات الأيديولوجية التي شهدتها هذا النقد على يد المرحلة الثالثة التي كانت أقل تأثيراً لها سبق.

⁽⁹⁶⁾ ظ: النقد والأيديولوجية، 25.

المبحث الثالث

النظريات البنوية

أولاً/ البنوية والمناخ الأيديولوجي

ظهرت البنوية في ظل وضع ثقافي معقد في الحضارة الغربية، أسهم في تعقيده مآل النظام الرأسمالي الذي احتفى فيه الفرد، والذاتية المفرطة في الفلسفة الوجودية والنهيات المغلقة التي انتهت إليها، وتعالي التاريخ في الفلسفة الماركسية وهيمنة الاقتصاد، علاوة على الإحباط السياسي الناتج عن تشوّه التجربة الاشتراكية في النظام المستاليني، والثقة الكبيرة التي أولتها ظاهراتي هوسنر بالوعي الإنساني. لقد أسهمت هذه الظواهر المختلفة في بناء النظرية البنوية، وإن كثيراً من مواقفها جاء نوعاً من ردات الفعل إزاء تلك الظواهر التي تجلّى رفضها فيما قدمته البنوية من مشروع يتجاوز الذات الفردية ويلغى التاريخ لما هو أكثر غوراً منه (البنية). لم تكن البنوية نظرية سياسية، لكنها تسمّ عن مواقف سياسية، فقد زوّدت، كما تقول أديث كيروزويلييسار الفرنسي بنظرية شبه سياسية، لا تبتعد عن الاتجاه الاشتراكي، لكنها تباعدت به عن التورط في الماركسية في أعقاب فشل التجربة السوفيتية⁽⁹⁷⁾.

لقد مثلت البنوية من هذا الجانب محاولة لإعادة صياغة الواقع الذي انتهى إليها، تقوم على أساس التشكيك بكثير من الأسس التي بني عليها. فهي مثلما لا تختلف بالتاريخ والمحور التاريخي^(*)، فإنها لا تتحمس كثيراً للمنهج التجريبي الذي بنيت

⁽⁹⁷⁾ ظ: عصر البنوية: أديث كيروزويل، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية - بغداد، 1985، 14.

^(*) آثرت البنوية الأجناس الأدبية التي تسمّ بالتكرار لا الابتكار، كما يصف ريكور، (الحكايات والأساطير والروايات التراثية). ظ: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت. وتق. سعيد الغامسي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1/1999، 46. كما كان التحليل التراثي أكثر جدوى في الموضوعات التي اختارتتها البنوية (كأنظمة القرابة

عليه الحضارة المعاصرة، وتستعيض عنه بالمنهج الاستنبطاطي. وقد انعكس موقفها من التاريخ على فهم البنية نفسها، فهذه تخضع لنظام ثابت ومستقر يخلو من أي صراع، فلا تتصف بطبيعة جدلية، فالتحريف اضطراب وإخلال بالتوازن في نظام خال من الصراع في جوهره، فيتمايل للحظة، ثم يستعيد توازنه ويحتوي التغيير الحاصل⁽⁹⁸⁾. لذلك مثل التغيير الاجتماعي إشكالية للبنوية الباحثة عن النظام.

ويعتقد بعض الباحثين أن من أسباب ظهور البنوية وانتشارها خيبة أمل المثقفين الفرنسيين من التطورات الأيديولوجية التي كانت تاريجياً مصدر فخرهم، “فتوريرية العيادة وأفكار فولتير وروسو، أدت إلى تسريع عملية اللادبلجة، ونزع الثقة من فلسفة تاريخ القرن التاسع عشر. وهذا لعبت النزعة اللاتاريجية في البنوية دوراً كبيراً في حياة فرنسا الفكرية”⁽⁹⁹⁾.

من جانب آخر ظهرت البنوية في وقت سادت فيه تجزئية العلوم حتى تفتت المعرفة وتشظت، ولم تنج الفلسفة من ذلك ونزلت من عرشها لتقوم بلعبة الكلمات المفقودة، بتعبير روبرت شولز. ففلسفـة اللغة والوجوديون وذرية برتراندرسل وغيرـهم

والأساطير واللغة والفكر،... الخ)، فطبيعتها النسقية تجعل من التعاقب التاريخي اضطراباً وتهديداً للنسق. ظـ: البنوية والتاريخ: اضـلـفو باـسـكـيزـ، تـ. مـصـطـفـيـ المـسـنـاويـ، دـارـ الـحـدـاثـةـ - بيـرـوـتـ (دـ.ـتـ)، 19-20ـ.ـ لكنـ البنـويـةـ فيـ مقابلـ ذـلـكـ، لاـ تـقدـمـ تـقـسـيراـ لـتـارـيـخـ غـيرـ تـامـ، مـتـغـيرـ، وـفيـ حالـ تـطـوـرـ، وـلاـ تـدـرـسـ السـيـرـوـراتـ.ـ فـهيـ غـيرـ قـادـرـةـ عـلـىـ شـرـحـ كـيفـيـةـ تـحـوـلـ حـالـةـ إـلـىـ أـخـرىـ.ـ ظـ: (ماـ الـذـيـ يـكـنـ لـلـبـنـويـةـ أـنـ تـقـدـمـ لـنـاـ): سـوزـانـ روـبـينـ سـليمـانـ فـيـ خـصـمـنـ، ماـ هـوـ النـقـدـ: إـعـدـادـ وـتـقـدـيمـ بـولـ هـيرـ نـادـيـ، تـ. سـلامـةـ حـجاـويـ، مـ.ـ دـ.ـ عـبدـ الـوهـابـ الـوكـيلـ، دـارـ الشـؤـونـ الثقـافيةـ العـامـةـ - بغدادـ، طـ1ـ/ـ1989ـ، 83ـ.

⁽⁹⁸⁾ نظرية الأدب: ايغلتن، 192.

⁽⁹⁹⁾ من الفلسفة الوجود إلى البنوية، دراسة نقدية للاحتجاهات الرئيسة: تـ. اـ. سـاخـارـوفـاـ، تـ. وـقـ. دـ. اـحمدـ بـرقـاويـ، دـارـ دـمـشـقـ-ـدـمـشـقـ، طـ1ـ/ـ1984ـ، 165ـ.

جعلوا من التبعثر يتحكم في العالم الثقافي في النصف الأول من القرن العشرين⁽¹⁰⁰⁾. ونتيجة ذلك، المزيد من الإحباط والضياع والعبثية في حياة الإنسان الذي سلبت النزاعات رغبته الحميمة في الانتماء والانسجام للمجتمع والأشياء من حوله، لذلك ظهرت بوصفها منهجية لها إيحاءاتها الأيديولوجية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه أن يفسر علمياً الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية⁽¹⁰¹⁾. وإن الواقع الخارجي المفتت ليس إلا مظاهر خادعة؛ لأنه يتالف من موجودات مستقلة تدرك سماتها بصورة فردية يمكن تصنيف طبيعتها تبعاً لذلك⁽¹⁰²⁾. والسؤال هنا: ما الذي يزعج البنية في هذا التشتت مادام الأمر يتم بناء على ضرورات علمية وتراتبات معرفية بلغتها العلوم؟ بعبارة أخرى: هل باعث التبرم رغبة علمية أم شيء آخر؟ يبدو أن مهمة ملمة العلوم لا تعود إلى باعث علمي. فالعلم، بنفسه لا يعنيه أن يكون مفتتاً أو متهدداً؛ لهذا تبدو الرغبة الأيديولوجية هي الدافع وراء هذا المسعى الذي شكل أولوية فيها. فهي لا تريد إنقاذ العلم، إنما إنقاذ الإنسان الباحث عن يقينه الذي بدأ يتسرّب بسبب ذرية العلوم، إذ أصبحت العلوم كال مجرم الفضائية المبعثرة في كون فسيح. وإن ملمة الشتات هي الطريق الذي يعيد للإنسان الإجابات التي تحفظ له يقينه وجدوى الحياة.

في إطار هذا الفهم نستطيع أن نرى ضرورة أخرى أخذت عليها البنية، هي النزعة العلمية والرغبة في اللحاق بالعلوم الطبيعية التي تتوافر على اليقين العلمي. لقد

⁽¹⁰⁰⁾ ظ: البنية في الأدب، 11.

⁽¹⁰¹⁾ دليل الناقد الأدبي: د. میحان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي- بيروت / الدار البيضاء، ط 3/ 2002، 67.

⁽¹⁰²⁾ البنية وعلم الإشارة: تونس هوکز، ت. عجید الماشطة، م. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 1/ 1986، 14.

كانت رغبة شتراوس واضحة في عبور هذا الحاجز الفاصل بين العلمين، و يجعل العلوم الإنسانية تنظر بعين الحسد للجانب الآخر حيث العلوم الطبيعية، فكان يطمح للحاجز باللسانيات التي بلغت ذلك أولاً. وجاء ذلك رفض اتسابه للفلسفة، وأكد أنه أنثروبولوجي⁽¹⁰³⁾. لقد مثلت النزعة العلمية، فيما وفرته من (نماذج) أو (بنيات) و(منخطوطات) حماولة تجاوز كل نزعة ميتافيزيقية والتحرر من كل أيدبولوجيَا والتواجد فوق أرضية علمية صلبة لم يعد يشيع في أجوانها عفن المثالية⁽¹⁰⁴⁾ بتعبير بعض النقاد.

من جانب آخر، لم تكن الحضارة الغربية الحديثة على وفاق مع الدين، فقد نظرت إليه على أنه جزء من ميراث مرحلة التخلف التي عاشتها أوروبا في القرون الوسطى في ظل الرعاية البابوية التي حجرت على العقل. وحين هجرت الدين كانت تبشر بالعلم ديناً جديداً، فإذا كانت الأديان – ومن قبلها الأساطير – تتولى تفسير الظواهر المختلفة وتوفير اليقين، فإن ذلك أصبح أحدى مهام العلم. وكلما توافر اليقين العلمي في التفسير، توافر في مقابله يقين ديني لدى الإنسان. ان شرط العلمية الذي حققته العلوم الطبيعية أولاً منحه الأمان، أي حقق وظيفة أيدبولوجية، علاوة على المكتشفات التي يسرت حياته. لقد أدت العلوم الطبيعية للإنسان وظيفتين: تقنية ودينية، هيأتا له الاعتقاد أنه يعيش في عالم يمكن فهمه وتفسير ظواهره والتبنّى بها. وهذا يقلل من هول إحساس الإنسان حين يرно إلى كون لا نهاية له. فكانت العلوم السلاح الأمين بيده ضد كل خيف، أو مجهول، وغير مطوع. وفي ظل الوضع الأيدبولوجي الذي بلغته العلوم الطبيعية بسبب صرامتها، حاولت العلوم الإنسانية بالإنسان أولاً – للحاجز بالدين الجديد والمشاركة بهم فيه. وطريقها النزعة العلمية التي مكنت من بلوغ هذه المرتبة. وكانت البنية في سياق هذا المسعى قد

⁽¹⁰³⁾ ظ: الأنثروبولوجيا البنوية، 1 / 45-54 و 92.

⁽¹⁰⁴⁾ مشكلة البنية، 13.

اجتهدت بان توفر يقينا أكثر صلابة وأقل تشتنا من العلوم الطبيعية. فما دامت الطواهر المختلفة تؤدي إلى بنى متشابهة، فلا خشية من التعدد، ما دمنا على يقين من جوهره. ان تحقيق هذا اليقين ينطوي على وعود دينية.

لكن البنوية في طموحها قد انتصرت للعلم على حساب الإنسان والتاريخ والفلسفة⁽¹⁰⁵⁾. وكان ذلك ثمن الصرامة التي تنشدتها؛ لهذا وصفت بانها (لا إنسانية) anti-humanist، ليس يعني ان أنصارها يسلبون من الأطفال حلوهم، كما يقول اينغلتن. بل يعني انهم يرفضون الأسطورة التي مفادها ان (التجربة) الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره⁽¹⁰⁶⁾. فإذا كان الاعتقاد سابقا ان المعنى أخلقه أنا أو نخلقه معا، فقد أصبح محل نظر، فكيف يمكن ان نخلقه، ما لم تكن قواعده موجودة مسبقا، أي ان بنية تسبقه مكتننا منه. فحين تعلمت لغتي يوم كنت وعيا غفلا، كانت اللغة قد خلقت في هذا الوعي. أما أنا الناضجة القائمة الآن، فان اللغة أسهمت في تشكيلها، علاوة على شفرات آخر، فإن مالا أعيه هو الذي يشكلني، ولست أنا من يتكلم، بل اللغة والشفرات الآخر هي التي تتكلم عبني. إنني أتكلم من حيث لا أكون⁽¹⁰⁷⁾، كما ان تشرب اللغة شرط القدرة على التفكير وبناء الوعي⁽¹⁰⁸⁾. والت نتيجة أسبقية البنية على الإنسان. وإذا كانت (الذاتية) كلمة الوجودية السحرية، فان(البنية) كلمة البنوية السحرية⁽¹⁰⁹⁾.

⁽¹⁰⁵⁾ ظ: من النسق إلى الذات، فراءات في الفكر الغربي المعاصر: د. عمر مهيل، الدار العربية للعلوم - بيروت ونشرات الاختلاف - الجزائر، ط1/2007، 24.

⁽¹⁰⁶⁾ نظرية الأدب، اينغلتن، 195.

⁽¹⁰⁷⁾ بوس البنوية، ط.2، 162.

⁽¹⁰⁸⁾ ظ: ما فوق البنوية فلسفة البنوية وما بعدها: ريتشارد هارلندر، ت. لحسن حامة، دار الحوار - اللاذقية، ط2/2009، 22.

⁽¹⁰⁹⁾ ظ: البنوية فلسفة موت الإنسان، 14.

لقد اتفقت كلمة البنويين على التخلّي عن النزعة الإنسانية والفكر التاريخي، وترتب على ذلك إعلان نهاية الإنسان، ليس بمعنى تعرّض البشرية لإبادة إنسانية أو طبيعية، وإنما نهاية ما يقال عنه بأنه أسطورة فلسفية عن الإنسان، تلك التي لا تتوقف النزعة الإنسانية عن إعادة صياغتها وتتجديدها. والمقصود بالإنسان إنسان الفلسفة المتسّم بالوعي والإرادة وال قادر على خلق معانٍ. إن البنيات (اللاشعورية) المتحكمة بأفعاله ستقلب كل تلك الامتيازات، فيصبح خلوقا سلبيا وعاجزا ومنفعلا، وأسيرا لحتميات عديدة، يتخيّل أن اختياراته حرة، وهو طيف عابر في عالم معاد له يحيط به⁽¹¹⁰⁾. وإن ذلك الإنسان اختراع حديث يعود إلى القرن الثامن عشر، كما يقول ميشيل فوكو، وفي طريقه إلى الزوال⁽¹¹¹⁾. أي بوصفه قضية فلسفية ظهرت متأخرا مع الفلسفة الغربية الحديثة، وإن زواله يقترن بإعلان سيادة اللغة، فالذات الإنسانية مجرد محل لاشتغال البنيات، بما يشكّل (معقولية من دون ذات) مقابل (ذات من دون معقولية).

لقد استند عصر النهضة إلى الحرية الفردية أحدى سمات الاتجاه الليبرالي الرئيسة. وقد تجلّى تغلغل النزعة الفردية في مجال الاقتصاد والفلسفة، ففي الاقتصاد تمثّلت في مبدأ دعوه يعمل *Laissez faire* الذي قام (مذهب المنفعة) في القرن التاسع عشر من أجل تبريره عقليا. وفي الفلسفة أدى إلى تأكيد العناية بنظرية المعرفة [...] وكانت عبارة ديكارت الشهيرة (أنا أفكّر إذن فانا موجود) معبرا بوضوح عن هذه النزعة الفردية؛ لأنها ترد كل فعل إلى وجوده الشخصي بوصفه أساسا للمعرفة⁽¹¹²⁾.

⁽¹¹⁰⁾ موت الإنسان في الخطاب الفلسفـي المعاصر، 16-17.

⁽¹¹¹⁾ ظ الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو، ت. مطاع صندي وأخرين، مركز الإماء القومي - بيروت، 1989، 313.

⁽¹¹²⁾ حكمـة الغـرب، 2/95-96.

كما أدرجت الداروينية في هذا الاتجاه، ومثلت التطبيق العملي لروح هذه الفلسفة. فالانتخاب الطبيعي صراع بين الأفراد، الغلبة فيه للأقوى، وهذا لباب الفلسفة الفردية، وهو التعبير الصادق عن البرجوازية الأصلية. فالبرجوازية تفهم المجتمع على أنه مجموعة من الأفراد متنافرة على البقاء وتفهم التقدم الاجتماعي على أنه حصيلة هذا التناحر⁽¹¹³⁾. كما رافق ذلك فلسفات فردية عدت الفرد صانع التاريخ، وتحدث عن الرجل العظيم (الكارزما) أو الموهوب والعبيري الذي لابد للجماهير أن تخضع لسيطرته، ويفنى الكل في الواحد⁽¹¹⁴⁾.

وقد مثلت البنية انقلاباً على كل هذا التوجه الذي توسع في فهم قدرات الفرد. كما أن البنية التي قامت على أكتاف مشروع الحداثة انتهى بها المطاف إلى إلغاء مقومات هذا المشروع (الذات والتاريخ والعقل)⁽¹¹⁵⁾، إذ لم تعد تشق بأي منها، مقابل ثقتها باللغة والنسق والبنية والصرح الشاهق الذي بنته يخلو من أي إنسان يتحرك فيه.

إن مآل البنية لا يبتعد كثيراً عن مآل النظام الرأسمالي الذي شيع نعش الفرد، فان النظام فيما ابتلع ذلك الفرد الإنساني ذي الجوهر المخصوص، لصالح شيء يسبقه ويهيمن عليه في أثناء وجوده.

لم تقف البنية عند حدود المنهج الذي بشرت به، إنما تعدت ذلك إلى صياغة مضامين فلسفية وأيديولوجية عن الواقع ومهمة الإنسان فيه⁽¹¹⁶⁾.

⁽¹¹³⁾ في الأدب الإنجليزي: د. لويس عوض، مطبعة الأنجلو-القاهرة، 1950، 40 - 41.

⁽¹¹⁴⁾ ظ: البطل المعاصر في الرواية المصرية، 30 - 31.

⁽¹¹⁵⁾ ظ: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي: د. باسم علي خريسان، دار الفكر - دمشق، ط 1/ 2006، 61.

⁽¹¹⁶⁾ ظ: موت الإنسان في الخطاب الفلسفـي المعاصر، 19.

ثانياً/ السردية البنوية

في ظل الجو الثقافي الشيع بالمضامين والمواصف الأيديولوجية، تحدد كثير من معالم النظرية السردية، وتسرب أيضاً كثير من مواقف البنوية إلىها، علاوة على الأخذ عن المشارب نفسها. ولا سيما أنها أخذت عن الحركة الشكلانية التي تحكمت بعض البواعث الأيديولوجية في مقولاتها⁽¹¹⁷⁾.

لقد توجهت عنابة السردية نحو الشكل والخطاب، من دون أن تلتفت كثيراً لمضامين النصوص. والسؤال هنا: هل كانت السردية تعني هذا المعنى، وتدرك أنها تهمل المضامين وتعد ذلك جزءاً من مشروعها، أو إنها غير ملتفة لهذا المطعن، وإن أول من لفت له هم متقدوها؟ من غير المعقول أن لا تكون قد وعى تلك العنابة المفرطة بالشكل من جانب، وتجنب المضامين من جانب آخر. وهذا يقود إلى السؤال الأهم: لماذا سلكت هذا المنحى، وما دلالات ذلك؟

يبدو أن الأمر يرتبط أولويات نقدية سابقة، جاءت السردية محاولة تجاوزها. لقد كان النقد الماركسي يحتفل بالتوجيه الأيديولوجي للمضامين، ومن ثم تقويم النصوص على أساس ما تبديه من انتماء أو مناهضة لأيديولوجيات معينة، وصار ذلك أساس التمايز والتفضيل بينها. لقد اسرف النقد الماركسي في تغليب المعايير الأيديولوجية، وأهمل طائعاً العنابة بأدبية الأدب. وإن الحمولة الأيديولوجية التي أثقلته دفعت بالسردية إلى قطع الصلات الخارجية التي توثق علاقتها بالأيديولوجيا – التي هي بمثابة النافذة التي يطل منها النقد السابق – ونوجيه العنابة إلى النص نفسه. فإذا كان النقد الماركسي يستمد مشروعه ومعاييره من مفاهيم الانعكاس ورؤيه العالم وما شابه ذلك، فإن السردية البنوية تستمد مشروعيتها من نقيس ذلك تماماً، أي من لحظة

⁽¹¹⁷⁾ ظ: اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف إسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط/1، 29-28، 2004.

انقطاع النص عن محیطه الخارجي ومؤلفه، ويروزه جرما في فضاء يخلو من أي شيء سواه. لقد كان التبرّم جراء تورم النقد مداعاة لتجاوز القناة التي تتسرّب منها الأيديولوجيات من الخارج إلى عالم النص، أي المضامين ودلّالات النص، فكان إهمالها – على ما فيه من خطورة واضحة – الطريق الذي سلكته السردية نحو تجاوز كل صلات الأيديولوجيا بالنص والابتعاد تماماً عن النقد الذي بدأ يفقد جدواه وينحرف عن وظيفته الفنية من جانب، والعودة به إلى وظيفته الحقيقة التي كانت محل عناء الحركة الشكلانية (أدبية الأدب) من قبل. فأدبية الأدب لا تتصل بالمضامين وإنما بالأليات والوسائل الفنية التي تتحقق فيها، فتوجهت إلى معمار البناء دون أدواته.

إن الرغبة في الابتعاد عن الأدوار التعبوية والتحريضية، دفعت نحو الإهمال المتعمد لكل ما له صلة بذلك؛ لذا يبدو أن مسوغات الاختيار والتمايز تعود في أساسها إلى باعث أيديولوجي، سواء في النقد الاجتماعي، أم في النقد البنوي بشقيه. مثل موقف السردية البنوية من المؤلف علامة فارقة ميّزته بمواصف غير مسبوقة، قد توصف بالطرف في إقصاء المؤلف، لكنها تبدو مسوغة إلى حد ما، حين توضع في السياق الذي انبثقت عنه.

يقف وراء الموقف الفلسفـي الذي انتهـت إليه البنوية وأجـمعـت عليه – المـتمـثلـ بمـوتـ الإنسان – دوافـعـ أـيدـيـولـوجـيةـ، حتىـ انـ روـلانـ بـارتـ يـكرـرـ عـبـارـةـ فـوكـوـ فيـ حـدـاثـةـ الـفـردـ قـائـلاـ: المؤـلفـ شـخـصـيـةـ حـدـيثـةـ النـشـأـةـ، وهـيـ منـ دونـ شـكـ وـلـيـدةـ المـجـتمـعـ الغـربـيـ⁽¹¹⁸⁾. فـلـمـ يـعـدـ السـؤـالـ عنـ (منـ يـكـتـبـ) سـؤـالـاـ نـقـديـاـ، عندـ جـيـنـيـتـ بـمواـزاـةـ (منـ يـتـكـلـمـ، منـ يـرـىـ) الـقـيـمـ الـتـحـولـتـ إـلـىـ أـسـئـلـةـ نـقـديـةـ مـهـمـةـ.

⁽¹¹⁸⁾ درس السيمولوجيا: رولان بارت، ت. ع. بنعبد العالى، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط/3 1993، 82. ومـوتـ المؤـلفـ، نـقـدـ وـحـقـيقـةـ: روـلانـ بـارتـ، تـ. دـ. منـذـرـ عـيـاشـ، تقـ. عبدـ اللهـ الغـدامـيـ، دـارـ الـأـرـضـ، (دـ. تـ)، 13.

ان الباعث لذلك عدد من الأسباب، في مقدمتها المآل الأيديولوجي لوضع الفرد في ظل النظام الرأسمالي. فالتحول الذي شهدته العالم الغربي مطلع القرن العشرين من الرأسمالية الليبرالية إلى الإمبريالية، نتج عنه تحول خطير، يحدد غولدمان بأنه إلغاء كل قيمة جوهرية للفرد، وإبطال الحياة الفردية داخل البنية الاقتصادية، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية كافة⁽¹¹⁹⁾. والمسوغ الآخر هو مقتضى الموقف الفلسفي للبنيوية في فاعلية اللغة وانفعال الإنسان، فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، كما يقول بارت.⁽¹²⁰⁾ ولللغة من خلال الكتابة تلغى المؤلف. ويقول فوكو أن الكتابة تمحي السمات الفردية للكاتب، والكاتب الذي يستخدم المخترعات الكتابية يلغى المؤشرات الدالة على فرديته ونتيجة لهذا تتخلص العلاقة الدالة على المؤلف إلى مجرد تفرد بغيابه؛ فهو – في لعبة الكتابة – لا بد أن يأخذ دور الإنسان الميت⁽¹²¹⁾. ان هيمنة اللغة وفاعليتها على الفرد يعني إذاً أنه لصالح نظام يسيطر عليه ويسيره في شروطه وقوانينه، ومحاولة الانفلات عنه موصوفة دائمًا بمخالفة النظام، أي محاولات مجرّمة، تنتهي أنظمة ثابتة، ومقتضى الضرورة هو الخضوع للنظام. ان الأيديولوجيات الرأسمالية التي صنعت أسطورة الفرد والفردية في أول عهدها، عادت - وباسم النظام - لنصدارها.

كما يذهب بارت إلى ان المؤلف والكتاب يقعان على خط طرفاه السابق واللاحق، فالمؤلف يوجد قبل الكتاب ويغذيه، فهو يتقدم عليه تقدم الأب لابنه⁽¹²²⁾.

⁽¹¹⁹⁾ الرواية والواقع، ت. رشيد بنحدو، الموسوعة الصغيرة – بغداد، ط1/ 1990، 69.

⁽¹²⁰⁾ ظ: موت المؤلف، 14.

⁽¹²¹⁾ : (من هو المؤلف): ميشيل فوكو في ضمن، القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: تودوروف وغيره، ت. وتق. خيري دومة، م.أ.د. سيد البحراوي، دار شرقيات – القاهرة، ط1/ 1997، 202.

⁽¹²²⁾ ظ: درس السيمولوجيا، 84.

أي ان العلاقة بينهما سببية منقطعة وليس سببية متصلة، فليس وجود الكتاب مرهونا بوجود المؤلف؛ لأن هذه الرابطة تنتهي في اللحظة التي يرى فيه الكتاب النور. أليست هذه العلاقة شبيهة بالعلاقة بين السلعة ومنتجها التي تتوقف عند نهاية الإنتاج والتعليق، فلا تحمل السلعة بعد ذلك الصفات الشخصية لمنتجها؛ لأنها تميز بصفاتها واستقلالها؟ ألا يدل هذا على إشاعة روح الثقافة الصناعية للسلع وثقافة التسليع؟

والسبب الثالث الذي يضيفه بارت لموت المؤلف هو التبشير بالعهد الجديد الذي تم تعميده بدماء المؤلف، وهو عصر القارئ الذي صادرته عصور المؤلف والنص. يقول: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"⁽¹²³⁾، وان وحدة النص ليست في منبعه وإنما في مقصد واتجاهه، وإن القارئ إنسان بلا تاريخ أو حياة شخصية أو نفسية، إنما هو الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل المجال نفسه. غير أن إحالة النص وربط فاعليته بالقارئ تنطوي على غموض شديد، يتصل بمحدود مشروعيه هذه القراءة، علاوة على حقيقة مؤهلات أصحابها. غير أن المهم هنا، إن الحديث عن ميلاد القارئ بوصفه صانع النص الثاني، يدل على الموقف الثقافي للحضارة الغربية المعاصرة وازدهارها الاقتصادي، فالبحث عن السلعة لم يعد بمحضنا؛ لتوافرها وسهولة استهلاكها؛ فلم يعد الاستهلاك على وفق المعايير القديمة مغرياً ومشيراً، إن لم يصبح ملماً، فكان (احتراز) القارئ الأداة الثقافية الكفيلة بخلق وضع جديد يستطيع أن يعد بتجاوز الاستهلاكية السلبية، ولاسيما ان الاستهلاك ركن أساس في هذه الحضارة، اذ يتضمن الإنتاج الكبير للسلع استهلاكاً موازياً. وإنما معنى ان يظهر القارئ فجأة في سبعينيات القرن العشرين، في دول مختلفة من أوروبا كألمانيا وفرنسا؟ ان عدم اخذ المرحلة الثقافية لمشروع القارئ بالحسبان ينطوي على مجازفة نقدية. إذ ليس هنالك قارئ مشخص يقابل المؤلف، إنما هنالك قراء في سيرورة

⁽¹²³⁾ م.ن، 87.

محندة في الزمان والمكان؛ فتغدو الإحالة على وفق هذه السيرورة عودة لمرحلة النص؛ لأنه في أقل تقدير حقيقة ملموسة أكثر من القارئ، فلا يعود زواج النص بالقارئ تماماً وصحيحاً، إذ لا شخص يلقي عليه النص رداءه.

ان الجراثياني المشبع بالاغتيالات الفكرية التي جاءت على الإنسان أولاً، ثم تجاوزته إلى المؤلف ثانياً، انتهى ثالثاً بشكل طبيعي، إلى موت الشخصية الروائية Pearson death مع الحركة الشكلانية التي رفضت معاملة الشخصيات بوصفها كائنات حية⁽¹²⁴⁾. وهو ما حرص السريديون فيما بعد على إعلانه غير مرة. يقول بارت: أن ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الروائية وإنما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم⁽¹²⁵⁾. وقبل ذلك في كتابه (مدخل إلى التحليل البنائي للقصص) حاول بارت أن يصور موقف شعرية أرسطو من الشخصيات بالأمر الثاني، إذ يرتبط عنده بالفعل فربما تكون حكاية بلا سمات شخصية، لكن لا سمات شخصية من غير حكاية⁽¹²⁶⁾. ومن بعده جرى الكلاسييون على هذا المنوال، فلم تكن إلا فاعلاً لفعل، لكن بعد ذلك اخذت كثافة نفسية وأصبحت شخصاً، فكفت حينذاك ان تكون ملحقة بالفعل، لأنها أصبحت كائناً كاملاً. ويتهمي إلى أن التحليل البنائي منذ ظهوره، نفر نسوراً كبيراً من معالجة الشخصية كما لو إنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر

⁽¹²⁴⁾ ظ: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط1/1982، 76.

⁽¹²⁵⁾ التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شليمون ريمون كنعان، ت. لحسن احامة، دار الثقافة - الدار البيضاء، 1995، 49.

⁽¹²⁶⁾ ظ: كتاب أرسطو في الشعر، ت. وتع. د. إبراهيم حادة، هلا للنشر والتوزيع - القاهرة، ط1/1999، 113 - 114. وللكتاب ترجمات أخرى، منها ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وترجمة د. شكري عياد مع مقارنة بترجمة يونس بن متى.

بالتصنيف⁽¹²⁷⁾. ويتجه إلى ما اتحدث عنده كلمة السردية أن الشخصية في الأساس (كائنات ورقية)⁽¹²⁸⁾. وعلى أساس ذلك يشدد على ضرورة التمييز بين المؤلف والراوي، مما يحتمل بين الشخصية والراوي على أساس الكينونة الورقية الواحدة.

أما تودورو夫 فلا يبتعد هو كذلك عن هذا الفهم، ويؤكد أن الدراسات النقدية تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء، ذاهبة وراء السيرة الشخصية. وأضعا أساساً جديداً للفصل بينهما هو الأساس اللساني الفارق بين الكينوتين، فالشخصية لا توجد خارج الكلمات لأنها (كائن ورقي). وهو في الوقت الذي يرفض اختزال الشخصية (علم النفس)، يعدد المسؤول عن إثارة رفضها لدى كتاب القرن العشرين⁽¹²⁹⁾.

ان إقصاء الشخصية – الذي يعود إلى ذات المراجعات الأيديولوجية التي أقصي بمحاجتها الإنسان والمُؤلف – هو المسؤول عن عدم عناية البنية بالشخصية، إذ لم تنجح في معالجتها إلا نجاحاً ضئيلاً، وإن المدخل البنوي يميل إلى توسيع الشخصية بوصفها هوى أيديولوجي أكثر من أن يدرسها بوصفها حقيقة من حقائق القراءة⁽¹³⁰⁾، لذلك لم تعد عند البنويين، كما يقول جوناثان كولر سوى أسطورة من الأساطير. ويعترف تودورو夫 بقلة العناية النقدية بالشخصية⁽¹³¹⁾.

⁽¹²⁷⁾ مدخل إلى التحليل البنوي القصص: رولان بارت، ت. متذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1993، 63.

⁽¹²⁸⁾ مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، 72.

⁽¹²⁹⁾ ظ: مفاهيم سردية، 71.

⁽¹³⁰⁾ ظ: (البنوية وبناء الشخصية في الرواية): جوناثان كلر في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ت. د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، 2009، 153.

⁽¹³¹⁾ ظ: مفاهيم سردية، 71.

إذا كان وصف الشخصية بالورقية يعني قطع العلاقة المرجعية لها، فإن ما فعلته السيميائية السردية كان ابعد من ذلك، إذ جرّتها من كثير من إنسانيتها وحوّلتها إلى آلة تمارس فعلاً، من دون أن يكون لهذه الآلة الفاعلة أي عمق نفسي. لقد أخضع غرياس الشخصية لنموذج العوامل *Actants*، مع أنه في الواقع يميز بين (الممثلين) و(الفاعلين)، لكن كليهما يتصوران انهما ينجزان الفعل أو يتممانه، كما يمكن أن يتضمنا الأشياء الجامدة (مثلاً خاتم سحري) والمفاهيم المجردة (مثلاً القضاء والقدر) علاوة على الكائنات البشرية (أي الشخصوص)⁽¹³²⁾. وهكذا تدرج الشخصية في ضمن مجموعة غير متجانسة من الفاعلين. وفي هذا يقول رولان بارت: يتحاشى البنويون الفاعل البشري بالاستناد إلى (جواهر نفسية)؛ ويعرف المخلون المشاركون في الأحداث وفق (ما يفعلون)، وليس بالنظر إلى ما هم كشخصيات⁽¹³³⁾.

ان الاختزال الشديد الذي تعرضت له الشخصية في السيميائية السردية خصوصاً، كان واحداً من مقتضيات أيديولوجيا الموقف الثقافي، وإحدى التمار المرة لهذا المنهج، فقد تمت التضحية بها، لصالح الإجراءات المنهجية، بما شكلَ ما يمكن تسميته بـ (أيديولوجيا المنهج)، فكما كان اختزال الفرد في النظام الرأسمالي يعود على الأخير بالمنافع الاقتصادية، فإنه في السيميائية السردية يعود إلى غایات منهجية، والتبيّحة واحدة: تمرير المشروع، أيًا كان، على حساب الشخصية الفردية وجواهرها الإنساني.

⁽¹³²⁾ ظ: التخييل القصصي، 56.

⁽¹³³⁾ أسس السيميائية، 202.

الفصل الثالث
المراجعات اللسانية

الفصل الثالث

المراجعات اللسانية

تفتق عن اللسانيات عصر ازدهر بفتحات معرفية لا يخطئها الباحث، ولم تعد الكشوفات المعرفية التي حققتها مقصورة على أروقة اللسانيين، إنما استطاعت أن تتسرّع الأطر الخاصة لتكون ملهمة لكثير من الدراسات الفكرية؛ وبفضل هذه القدرة على التأثير وال العلاقات الحوارية التي أسستها مع علوم مجاورة، تمكن اللسانيات أن تؤسس عصرها بعد أن شغلت هذا الدور علوم مختلفة طوال العصر الحديث: (عصر علوم الحياة) بفضل نظرية النشوء والارتقاء الداروينية التي تجاوز تأثيرها العلوم الطبيعية لتصل تخوم الفلسفة. وكذلك (عصر علم النفس) مع فرويد واتباعه وما تركه من أثر في جمل الثقافة الإنسانية، وكذلك (عصر الفيزياء النووية) ودراسات آينشتاين وغيره التي لم يقل تأثيرها عن غيرها. ثم جاءت النوبة للسانيات (عصر اللسانيات). والغريب أن لسانيات دي سوسير مثلاً استطاعت أن تغذي اتجاهات فكرية لا تخلي من اختلافات جوهرية. فمثلما كانت ملهمة للبنيوية، كانت ملهمة للفكك أيضًا. صحيح أن حدود تأثير البنوية يغلب عليها الطابع الإجرائي لثنائيات سوسير، لكنها مع التفكك تحولت إلى اهتمامات فلسفية تأسست بفضلها أهم مقولاته (كسيرورة الدلالة والاختلاف). لكن المنهجين ظلّا يأخذان عن مصدر واحد، ولا يختلفان في أهميته. إن الملفت، في الظاهرة اللسانية في خضم التطورات العلمية، استطاعتها التقدم على كثير من العلوم الإنسانية مع ما تشهده هذه من تطورات واضحة. لذلك يبدو السؤال المهم هنا: ما الذي جعل اللسانيات تتبرأ هذه المنزلة، مع وجود علوم منافسة كثيرة؟

الواضح أن الصراوة العلمية التي سلكتها اللسانيات هيأت لها هذه المنزلة. وقد كان ذلك محل إشادة كثير من المفكرين غير اللسانيين. يقول جان بياجيه: إن اللسانيات

هي الأكثر تقدمية من بين العلوم الاجتماعية؛ بسبب بنائها النظري، علاوة على دقة مهمتها، وعلاقتها المهمة بالفروع الأخرى⁽¹⁾. وهذا ما أكدته شتراوس قبل ذلك، كما تقدم. ولذلك فإن الخبرة العلمية الثرة للسانيات - برأي جاكوبسن - تحمل اللسانين على إثارة أسئلة جديدة تتعلق بعلاقتها بين العلوم الإنسانية ومستقبل التعاون بينهما على أساس تبادلي صارم لا يت Henrik ضرورات كل علم. ويعتقد أن تشكيك بعضهم بقدرة العلوم الإنسانية على الانسجام والتعاون بالمستوى الذي يربط العلوم الطبيعية التي تتمتع بعلاقات قرابة متينة ونظام تراتي للمفاهيم الأساسية، يعود ذلك التشكيك إلى حالات التصنيف المبكرة التي لم تأخذ في اعتبارها علم اللغة. وبما في ذلك، فإذا اختيرت اللسانيات الدقيقة اختياراً مدروساً، واستخدمت كنقطة انطلاق لتنظيم تدشيني للعلوم الإنسانية، فإن مثل هذا النظام المبني (على القراءات الأساسية للموضوعات المصنفة) يتكشف عن اكتسابه الأساس النظرية الصلبة⁽²⁾.

لقد بلغت الصراحة العلمية حداً جعل الألسنيين يعبرون عن خشيتهم وقلقهم من فقدان الصلة مع العلوم الإنسانية لتجريدية تحليلاتهم⁽³⁾.

لقد لخص ترويتسكي (1890-1938) رائد علم الصوت الوظيفي (الفنونولوجيا) هذه النهضة بأربعة مبادئ: أن الفنونولوجيا تتخلّى من دراسة الظواهر الألسنية الواقعية إلى دراسة البنية التحتية لها، كما أنه لا يدرس المفردات، بوصفها كيانات منفصلة، بل يدرس العلاقات القائمة بينها، ويشيع مفهوم النسق، ولا يقتصر على عدد الوحدات الصوتية أجزاء في نسق، إنما يعرض انساقاً صوتية ويوضح بنيتها

⁽¹⁾ الاتجاهات الأساسية في علم اللغة: رومان ياكوبسون، ت. علي حاكم صالح وحسن نظام، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2002، 45-46.

⁽²⁾ الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، 46-47.

⁽³⁾ ظ: الأنثروبولوجيا البنوية، 1/ 91.

ويسعى لاستنتاج قوانين عامة بطريق الاستنباط والاستقراء، ما يضفي عليها الإطلاق⁽⁴⁾.

الدراسات الصوتية بدءاً من ترويتسكي ميزت بين علم الأصوات Phonetic وعلم وظائف الأصوات Phonology حيث عني الأول بدراسة الصوت باستقلال عن اللغة، واقتصر الآخر على الأصوات الدالة المستخدمة في اللغة. والفونولوجيا تعنى بعمليات التصنيف والتنظيم للوحدات الصوتية المتمايزة للغة الواحدة. وفيه لا تتمايز الأصوات على أساس خصائصها الصوتية إنما المهم هو التغيرات الدلالية المترتبة، ما يجعل من صوتين فونيما (صوتينما) واحداً مرة وفونيمينا أخرى. مثل الجيم والباء في (شجرة) و(شيرة) يشكلان فونيما واحدة، لعدم وجود فرق دلالي بينهما. بينما هما فونيمان في (جوى) و(يرى). وهذا ما سيستمر سردياً لاحقاً.

إن المهم في التحليل الفونولوجي الكشف عن (نسق العلاقات) الذي ينطوي على وظيفة داخل التنظيم اللغوي لأي دال، على اعتبار أن لكل (فونيما) مركباً من السمات الخاصة التي تميزه عن غيره من (فونيمات) النسق، والتي (كذا) تمثل (هويته) أو (وحدته الخاصة)، ثم تجيء بعد ذلك دراسة التنظيم الباطني (أو التجميع الداخلي) لفونيمات النسق لمعرفة الممكن منها والمستحيل، المتكرر والنادر، فتكون بمثابة الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل الفونولوجي للغة، وهي الخطوة التي تكشف عن (بنية) النسق نفسه⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ ظ: م.ن، 1/52.

⁽⁵⁾ ظ: مشكلة البنية، 59.

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

لم يكن النقد الاجتماعي في طوره الأول معنياً بالمداخل اللسانية وتوظيفها نقدياً؛ وذلك يعود لأسباب تاريخية تتعلق ب بداياته التي ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، الزمن الذي لم تكن اللسانيات قد خطت خطوات واسعة في تطورها، وأخرى منهجية تتعلق بهيمنة الغايات الأيديولوجية ومرجعياتها له، ما ابعده إلى حد ما عن الشكل الفني للنص والعنابة بخطابه.

شهد قسم من الطور الثاني (لوكاش وغولدمان) امتداداً لاستغالات النقد السابق وأولوياته، ولم يجد عنابة بلسانيات تستطيع أن تدعم النظرية وتقوى فرضياتها من خلال التحليلات اللسانية. وشهد القسم الآخر (باختين) نوعاً من الانعطاف نحو اللسانيات. وجرى في ضمته مناقشة منطلقات بعض النظريات اللسانية وفرضياتها. كما تشكلت أهم مقولاته على مقربة منها، وعلى نحو غير مباشر من التأثير.

اما الطور الثالث الذي ظهر على يد (بيير ماشيري، بيير زيماء، ايغلتن... الخ) فقد استطاع ان يتجاوز مآذق هذا النقد وتطور عبر مزاوجة المشروع الاجتماعي بعدد من الآليات البنوية واللسانية، فجمع، في حدود، بين ما كان اقرب إلى الاتجاهات المتباعدة.

ولا: المرحلة الثانية

1- لوكاش وغولدمان

يعد مشروع لوكاش النكدي، من هذا الجانب، امتداداً مباشرةً للمرحلة الأولى في النقد الاجتماعي، حيث تبعدالياته النقدية عن أي توظيف لساني. وهذا الإهمال لا يثير اعترافات أساسية عند النقاد تمثل مطعناً فيه، أو تصطدم مع مقولاته، فلا تترتب

عليه نتائج سلبية واضحة تستحق النقاش والتحليل؛ لذلك لا ضرورة لإطالة الحديث عنه مادام لا يمثل إشكالية من هذا الجانب.

أما غولدمان – وان كان امتدادا للنقد الأول في عدم عنايته بالقضايا اللسانية المتداخلة مع مشروعه – لكنه ناقش باتضاب بعض القضايا اللسانية المتصلة بالنقد الأدبي في معرض سجاله مع البنية الشكلية. وقد اعتمد ثنائية دي سويسير (اللغة والكلام) في حجاجه. فعنه ان هذا التمييز يقود إلى التفريق بين اللغة بوصفها بنية غير دالة لأنها تحتوي الدلالات المتناقضة، فلا تنسب لأي منها، والكلام بوصفه البنية الدالة. والمنهج اللساني لا ينطبق على اللغة، إنما الكلام بسبب ذلك. والسلوك البشري سواء كان فرديا (البييدو) أو تاريخيا أو ثقافيا أو أدبيا يصنف في ضمن الكلام، لكن الكلام في كل حالة لا يستعمل النظام اللغوي كله، لهذا لن تكون المنهج اللسانية كافية لدراسة النص الأدبي. وهذه المنهج، حتى وان حققت هذا الاكتفاء، فإنها ستواجه صعوبات اخر لا يمكنها التغلب عليها تتعلق بقدرتها على الوصول لرؤيه العالم، علاوة على عدم القدرة على التمييز داخل النص بين البنيات الأساسية والبنيات العرضية⁽⁶⁾. كما ان انشغال هذه المنهج بوسائل التعبير لا ينبغي ان يصرف الناقد عن دراسة معنى النص؛ لهذا فهي عنده تكتفي بالإجابة عن سؤال كيف كتب، بينما يركز هو على سؤال ماذا قال.

ان اعتقاد غولدمان بعدم كفاية المنهج اللساني دفعه أكثر من مرة لإعادة قراءة نصوص أدبية سبق وان درست بنويها، مثل قصيدة (القطط) لبودلير التي درسها شتراوس وجاكوبسن، وأعاد دراستها في ضوء منهجه، وكذلك بعض مسرحيات

⁽⁶⁾ ظ: تأصيل النص، 101 - 102.

راسين التي درسها رولان بارت، وأعاد دراستها أيضاً، موجهاً نقداً لبارت يتعلق بعدم صلاحيته لدراسة أعمال راسين كلها⁽⁷⁾.

ويبدو أن شيوخ تأثر النقد باللسانيات دفع غولدمان للحديث باقتضاب عن إمكانية الأفاده من التحليل اللساني في عمل الناقد ليبلغ روؤية العالم التي ينطوي عليها النص، فالشكل الأدبي مكون من مجموعة من البنيات الدلالية الصغرى السيمبائية والصوتية، بينها علاقة معقدة تندمج مع البنية الكلية للعمل. وير عنده الإبداع الثقافي بمراحل ثلاث: الأولى إعداد روؤية العالم ذات الطابع الجماعي والثانية نقل هذه الروؤية إلى كون خيالي (شخصيات وأحداث) والثالثة التعبير عن روؤية العالم بلغة مكونة من بنيات صغرى لها علاقة بالبنية الكلية تجعل من اللغة والأسلوب ضروريان لصلتها بالبنية الكلية⁽⁸⁾. أي ان اللغة والأسلوب، كما هما سمة الكاتب، فانهما سمة روؤية العالم التي قررت العمل الأدبي. لكن العناية ببنية اللغة وصيتها بروؤية العالم ليس أصيلاً في مشروع غولدمان؛ لأن دراسة الشكل ذات شأن انتهاصي بعيدة عنه⁽⁹⁾.

ان إشاراته المقتضبة تلك لا تتكرر في تحليلاته، ولا يعتني كثيراً بالمرحلة الثالثة التي أقرها. وإذا كان الإبداع الثقافي يتحرك من الأعلى إلى الأدنى، أي من روؤية العالم إلى البنيات الصغرى، فإن حركة التحليل النقدي بالضرورة ستكون عكسية، أي تنطلق من البنيات الصغرى المتضافة إلى روؤية العالم التي توحدها. وهذا ما لا يفعله غولدمان، فتحليلاته تكتفي بالمرحلتين الأوليين. ويبقى مشروعه غير معن بالتحليل الشكلي واللساني.

⁽⁷⁾ ظ: في البنية التركيبية، 91-92. وقد ترجم جمال شحيد نص تحليل غولدمان لقصيدة القبطان، 145 وما بعدها.

⁽⁸⁾ ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 156.

⁽⁹⁾ ظ: م.ن، 155.

يشير إهمال غولدمان للتقنيات اللسانية عدداً من الاعتراضات والإشكاليات التي تمس صلب نظريته، ومن ثم تطعن في وجاهتها أو قدرتها على إعمام نتائجها. وتتحدد نقاط ضعف البنوية التكوينية في عدم قدرتها على تحليل الخطاب بمستوياته الدلالية والتركيبية والسردية. وقد ترتب على ذلك نتائج نقاش فرضياته النظرية، فما (البنية الدلالية) للنص المدروس؟ وهل من نظرية للدلالة تسمح بتعريفها؟ كما إنها تتجاوز أحدي أهم خصائص النص الفني وتساويه بغيره، المتمثلة بقدرتها على تعدد المعاني وانفتاحه على قراءات مختلفة. إن تعدد معاني النص يضعنا أمام رؤى مختلفة للعالم، تتصل بجوهر المعاني المختلفة. فكيف يمكن إعمام أحدي الرؤى بناء على تغليب أحد المعاني وإلغاء الآخريات بعدها لإلغاء المعاني الأخرى؟ أليس في هذا نوع من المصادر للنص، أو في أقل تقدير تضييق لقدراته؟ ويتصال بذلك عدم مشروعية أي قراءة مخالفة للنص يمكن لأي ناقد أن يقدمها تختلف عن قراءة الناقد التكويني؛ لأن الأخير غير قادر على شطب كل النتائج التي توصل إليها القائمة على قراءته. أي ان البنوية التكوينية لا يسعها الإيمان بتعدد القراءات؛ لأن زنبقية النص قد تكون مخلة بما سيترتب من نتائج على المعاني الواضحة والثابتة له. فوضوح المعاني وثباتها مقدمة للنتائج المهمة المتعلقة بتحديد (رؤى العالم) فيه. أما القراءات المتعددة فتفقىض لأساس المشروع. لذلك يتساءل بيير زينا: أليس من الأفضل التوصل إلى بني دلالية متعددة مع القراءات المختلفة للنص والتي لا تكفي عن التناقض والتنافس؟⁽¹⁰⁾

قد تكون لهذا المطعن وجاهة كبيرة لمن يتصرّل للبنوية، لكن المدقق في مقولات البنوية التكوينية لا يجد الأمر بهذا القدر من السلبية، علاوة على ما فيه من تحكيم مقولات بنوية على من لا يقول بها. اذ يمكننا ان نميز بين ثمين من المعنى: المعنى النصي والمعنى السياقي. يقصد بالأول المعاني التي يمكن للنص ان يبوج بها او يحملها

⁽¹⁰⁾ النقد الاجتماعي، 89.

من دون ان يتصل اي منها بخارج النص؛ لأن المشروعية الحقيقة للنص فقط في تأسيس معانيه. وهذا المعنى الذي تقصده البنوية عموما. أما المعنى الآخر فهو المؤسس على تظافر دلالات النص من جانب وجميع الدلالات السياقية الخافة من جانب اخر. ان حياة المؤلف وظروف النص والمرحلة التاريخية كلها ذات اثر كبير في تقرير المعنى. ان القراءة السياقية تسعى لتدعيم قراءة واحدة من خلال تظافر الأدلة، وان أي اخرى مختلفة تكون نتيجة إما لتوفر أدلة جديدة لم تكن معروفة، أو الأدلة السياقية نفسها مختلفة بحيث تقود إلى قراءات مختلفة. وهو ما لا يمكن التسليم به؛ لأن الظروف المختلفة هيأت جوا واحدا كتب النص في ظله، فلا يمكن وصفها بالسلب والإيجاب معا. ان معنى النص الموثق بالأدلة الخارجية لا يمكن ان يختلف فيه مادام يستمد مشروعيته منها. وهذا هو المعنى الذي كان يقصده غولدمان، تميزا بين مرحلتي (الشرح او الفهم) و(التفسير). الأولى قراءة محاطة للنص يحصل فيها التعدد علاوة على المعاني الجزئية التي ينطوي عليها النص. والأخرى (التفسير) لا تخلو من ذلك لأنها تعمد إلى ربط دلالة النص بالواقع الخارجي والاجتماعي خصوصا. فتجاورز تعدد القراءات والمعاني الجزئية لتصل إلى معنى كلي ينم عن رؤية العالم.

غير ان ذلك لا يمنع من بقاء الإشكالية، فمادام هذا النقد لا ينظر للنص الأدبي على صفتة الخطابية، فإنه يلغى وساطة اللغة بين النص والواقع؛ لذلك كثيرا ما يقع في مزلق التطابق بينهما. وقد وقع نقد لوكاش والمرحلة الأولى اكثر من غولدمان؛ لأن الأخير حاول تجاوز العلاقة الانعكاسية المباشرة عبر وساطة مفهوم رؤية العالم الذهني. لكن الوساطة الحقيقية الملمسة وساطة اللغة أولا، قضية الواقعية تختص بالخطاب، فحين يؤكد منظر ما بان النص الأدبي (واقعي)، فإنه يفترض عموما (دون ان يصرح به في الغالب) ان هناك تطابقا بين النص المعنى وتعريفه الخطابي الخاص للواقع (نصه السردي عن الواقع وليس مجرد الواقع في حد ذاته، الشخص، ويضيف زينا ان الناقد

يشرح النص المتعدد المعاني عن طريق الانتقاء والتحريف الدلالي وان عملية تطابق النص مع الواقع عملية خطابية تقوم على متغيرين: نص يقبل اكثرا من تفسير، وواقع يقبل اكثرا من تفسير أيضا.

إن هذا النقد لا يضع بحسبانه سؤالا مثل: كيف يستجيب النص الأدبي للإشكالات الاجتماعية والتاريخية على المستوى اللغوي؟⁽¹¹⁾ السؤال الذي يمثل نقطة البداية في اجتماعية النص.

إن عد النص الروائي، عند غولدمان ومن سبقه، بنية مدلولات تحيل مباشرة على الواقع الاجتماعي يتتجاوز عده مجموعة من البنى الدلالية التركيبية والسردية المتفاعلة مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية لغويها، وسينعكس على فهمه للبطل، اذ يعده شخصية اجتماعية وليس سردية.

إن هذه الإشكالية، كما يقول زيمما تتجاوز حدود المرحلة لتصل إلى ما بعدها، فيثير ماشيري يردد اكبر نقطة ضعف في النقد الاجتماعي الماركسي المتمثلة بتجاهل البنى الدلالية والتركيبية للرواية المسئولة عن البلاغة المجازية المهمة والغامضة، ليصل إلى نتيجة قد لا تخلو من تطرف: ان علم اجتماع الأدب لم يتقدم ما بين 1934-1979، وان التطور الذي حصل لا يتعذر تغيير القاموس اللغوي لهذا النقد، ولا يصل إلى تطوير مناهج تسمح بتحليل أوضح وأكثر تفصيلا للنصوص.⁽¹²⁾

يعود مصطلح رؤية العالم إلى مراجعات فلسفية في مقدمتها دلثي في كتابه (مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية) غير انه لم يكن عنده مفهوما إجرائيا بل اقرب إلى التأمل النفسي، كما تقدم. لكن المصطلح في دلالاته اللسانية يعود إلى الألماني فيلهلم

⁽¹¹⁾ النقد الاجتماعي، 134 و 172.

⁽¹²⁾ ظ: م.ن، 144-145 و 155.

فون هامبولدت (1767-1835) الذي يعد اعظم باحث لساني في القرن التاسع عشر، ومنشئ اللسانيات العامة. يقول عنه باختين: ان اللسانيات التي جاءت بعده خاضعة لتأثيره الحاسم⁽¹³⁾. ان اللغة عند هامبورلد تناج تمييز لروح امة بعينها والتعبير الخارجي عن (البنية الداخلية) يحيط اللثام عن رؤية خاصة للعالم Weltanschauung؛ ومن هنا تسمى نظرية هامبورلد عادة (رؤية العالم)⁽¹⁴⁾، فاللغة مسؤولة عن أنسنة الإنسان وتحلق له رؤية للعالم. بناء مواقفه الفردية والجماعية مما يحيط به وإعلان هذه المواقف يعود بالأساس إلى اللغة التي يبني الإنسان من خلالها ذلك. وان الفروق بين اللغات فروق جوهرية من خلال تأثيرها في الوعي والمشاعر في بناء اللغات لرؤى العالم⁽¹⁵⁾.

2- باختين

يختلف باختين عن رواد النظريات الاجتماعية في عنایته الواضحة بالقضايا اللسانية وإدراجهما أصيلاً في نظريته. فقد بني نظرية غير بعيد عن النظريات اللسانية التي شاعت في الربع الأول من القرن العشرين. وشغلت العلاقة بين اللغة والأيديولوجية كثيراً من عنایته، فكان أول من لفت إلى ما تخزنـه اللغة – من خلال العلامات اللغوية المستخدمة دائماً استخدامـاً أيدـيولوجياً – من دلالـات أيدـيولوجـية. فإذا كان الاجتماعيون من قبل لفتوـا إلى ما في الفكر الإنسـاني من أبعـاد أيدـيولوجـية، فإنه استطـاع أن يثبت وجود ذلك في اللغة أيضاً. ويـكـن وصف محاـولـته بـأنـها عمـلـية

⁽¹³⁾ ظ: الماركسية وفلسفـة اللغة، 67.

⁽¹⁴⁾ اتجـاهـات البحـث اللـسانـي: مـيلـكا اـفيـتش، تـ. سـعد عبد العـزـيز مـصلـوح وـوفـاء كـامل فـاـيد، المـجلس الأـعـلـى للـثقـافـة - القـاهـرة، 2000، 66-67.

⁽¹⁵⁾ ظ: الرؤـية اللـغوـية للـعالـم: سـعـيد الجـعـفر، مـوقـعـ الحـوارـ التـمـدنـ الإـلـكتـرونـيـ، عـ2616 / نـيسـانـ 2009.

تشريح للغة وكشف ما يجري في عروقها من مضامين وتأثيرات أيديولوجية وعلاقة ذلك بالأصوات الحوارية المختلفة في الرواية. إن مقاربته كانت الأولى في الاتجاه الاجتماعي التي انطلقت من منطلقات لسانية ذات وجاهة نظرية واضحة.

ينبغي التفريق، في إطار علاقة باختين بالقضايا اللسانية، بين امررين يتصلان بعضهما ببعض اتصالاً وثيقاً. الأول حدود المراجعات اللسانية لنظريته، ومدى اقترابه أو ابعاده عن بعضها. والآخر موقفه، بوصفه مشاركاً، من النقاش اللساني الدائر بين اتجاهات مختلفة، ومحاولته الاهتداء إلى أرضية مشتركة بينها.

إن معرفة إسهام باختين بالنقاش اللساني المختدم لا تستهدف الكشف عن جملة آرائه وموافقه في ذلك، فهذا ليس موضوعها، وإنما إبراز المعرفة النظرية العميقه واطلاعه الواسع على عالم النظريات اللسانية إسهامه الجاد في ذلك النقاش، ما يثبت أنه لم يكن ناقداً فقط، وإنما لسانياً اجراه كثيراً من النقاشات العميقه للنظريات اللسانية في كتابه (الماركسية وفلسفه اللغة).

يميز باختين بين اتجاهين لسائين، بطريقة قريبة من توجهاته النقدية. الاتجاه الأول يسميه بـ(الذاتية المثالية)، والأخر بـ(الموضوعاتية المجردة). تنصب عنایة الاتجاه الأول على فعل الكلام بوصفه أساساً للسان، وان قوانين اللغة فردية - نفسية، واشهر ممثليه هامبولدت وفولسر وغيرهم. ان فعل الإبداع الفردي عند فولسر هو الظاهرة الأساسية للسان، وليس النظام اللساني المكتمل، واهم ما في الفعل الكلامي التنفيذ الأسلوبى وتغيير الصيغ وأشكال اللسان المجردة فما يعنيه هو الظواهر اللغوية ذات الطابع الفردي وليس الظواهر الجماعية القارة كالصيغ النحوية وغيرها. وهو مصدر فكرته القائلة بأولوية الأسلوبى على النحوى. ويرتبط هذا الاتجاه بالرومانتسيه، بينما يرتبط الاتجاه الآخر بالعقلانية والإتباعية المجردة. ويهتم بالنظام اللساني المنظم للواقع الفردية (الكلام)، بما يجعل منه علماً جيد التحديد. وإذا كانت لسانيات الاتجاه الأول

سيراً متواصلاً من الكلام لا يستقر فيه شيء، فإن اللسان في الآخر ثابت يسيطر على سيل الكلام. وإن النظام اللساني مستقل عن الفعل الفردي وأنه نظام قار يتبنته الفرد من الجماعة المتكلمة، وإن تغيراته تتجاوز حدود وعيه الخاص. إن الفعل الفردي لا يكون لسانياً إلا في نطاق ارتباطه بنظام لساني ثابت. فاللسان ليس ظاهرة فردية، كما يذهب الاتجاه الأول، إنما ظاهرة اجتماعية، ولا صلة بين التطور التاريخي للغة وبين وضعها الحالي، ففهمها لا يتوقف على فهم تاريخها؛ لذلك يرتبط بالمنهج الوصفي التزامني. يقول باختين: **ليس هناك ما هو مشترك بين المنطق الذي يحكم ويسود نظام الصيغة اللسنية في لحظة معينة من التاريخ وبين منطق (بل غياب منطق) التطور التاريخي لهذه الصيغة والأشكال.** إنهم منطقان مختلفان. أو على الأصح إذا ما اعتربنا أحدهما هو المنطق، فالأولى أن يُعرف الآخر بأنه ليس منطقاً، أي أنه النفي غير المشروط للمنطق المتقبل⁽¹⁶⁾. فمنطق تاريخ اللسان هو منطق هو منطق الأغلاظ الفردية؛ لأن العصر الواحد لا يوافقه سوى معيار لساني واحد، ولا مكان بجانب هذا المعيار إلا للشذوذ، وما يجري تاريخياً هو مجموعة انتزاعات عن المعيار، لتكون معياراً فيما بعد. وأهم ما يمثل الاتجاه الآخر مدرسة حنيف التي يقف في مقدمتها دو سوسيير (1857-1913) وتلامذته كشارل بالي، وكذلك المدرسة المتميزة للجتماعي دوركايم، وأبرز علمائها مایيه. ويقترب منهم التحويون الجدد في بعض المواقف.

يتهمي باختين إلى موازنة طريقة بين الاتجاهين: لم تكن الصيغة المقدمة المسؤولة عن ثبات النظام اللساني سوى نفایات تتنافى وتختلف عن التطور اللساني وجواهره الحقيقي؛ لأن النظام يحيي الإبداع الفردي الفريد. أما الاتجاه الآخر فعنده نظام الصيغة المقدمة جواهر اللسان، ولا يشكل الانحراف الفردي عنها أكثر من حالات لحياة اللسان.

⁽¹⁶⁾ الماركسية وفلسفة اللغة، 73. وكذلك 66 و 69 و 70 و 113.

إن أهم الإشكالات التي وجهها باختين للموضوعانية المجردة الفصل بين اللسان ومحتواه الأيديولوجي. ويصفها بافحش الأخطاء. ولعل ذلك هو السبب المباشر الذي أبعده عنه؛ لما فيه من تجريدية لا تنسجم مع طبيعة اللغة، لأن هذه تظهر للناطقين في سياقات تلفظية محددة، فما ننطقه ليس بكلمات، إنما حقائق وأكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، تافهة أو مهمة، مفرحة أو مخزنة... الخ. فالكلمات عاملة دائمًا بضمون أو معنى اديولوجي أو وقائي (حدسي). على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقيط فيها أصداء اديولوجية أو لها علاقة بالحياة⁽¹⁷⁾.

لم يكن أيٌ من الاتجاهين، بعد جلة من الاعتراضات، يمثل موقف باختين. فيقدر ما يقترب منهما يبتعد. يقول تودوروف بشأن موقفه: يقع بين هذين الموقفين التلفظ Utterance البشري بوصفه نتاجاً لتفاعل اللغة وسياق التلفظ – السياق الذي يتسب إلى التاريخ. وعلى النقيض من قناعات كل علماء اللغة وعلماء الأسلوب فإن التلفظ ليس فردياً Individual وليس متغيراً بصورة غير محدودة. وهو لذلك أمر يتجاوز المعرفة، إلى حد ما، ويختلف منها⁽¹⁸⁾.

لقد حاول، باعتماد فهم لساني، معالجة أحدى أهم المشكلات المعرفية في الماركسية، مثلما بني نظريته الحوارية على أسس لسانية، والمتمثلة بطبيعة العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقيّة، فلم يعد من المقبول أن تكون العلاقة بين الأيديولوجياباً وال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية العكاسية. فمثلت محاولته تجاوزاً للسببية الآلية بين البنيتين، رافضاً عزل الظواهر الأيديولوجية بعضها عن بعض. فلا قيمة معرفية فيربط الظاهرة الجزئية بالبنية التحتية، إنما ينبغي التعامل مع الظواهر الأيديولوجية المكونة للبنية الفوقيّة على أنها دوائر متكاملة غير قابلة للتجزيء، تتفاعل عناصرها جميعاً مع

⁽¹⁷⁾ الماركسية وفلسفة اللغة، 93، وكذلك 75-76.

⁽¹⁸⁾ ظ: المبدأ الحواري، 7-8.

تحولات البنية التحتية. فالعلاقة بين البنيتين تفاعلية وليس انعكاسية، وإن جوهر المشكلة يعود إلى معرفة الكيفية التي يحدد بها الواقع (البنية التحتية) الدليل، وكيف يعكس الدليل ويكسر الواقع في صيرورته⁽¹⁹⁾. فالبحث عن الأيديولوجيا ينطلق من اللغة؛ لأنَّ الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من وسطها وهو اللغة⁽²⁰⁾، لذلك يتبيَّن أن باختين جعل اللسانيات مدخلاً لتأسيس سيميائية الأيديولوجيا – كما يقول ميشال أكونتورييه – ذات طبيعة اجتماعية لأنَّ العلامة ليست نتاجاً للوعي الفردي إنما تأخذ دلالتها من الوسط الاجتماعي⁽²¹⁾.

تشمل المدرستان اللسانيتان مراجعات غير مباشرة لمشروع باختين، فهو بالوقت الذي لم يتبينُ أيًا منها، يأخذ عنهما بمحظوظ مختلفة. فقد اخذ عن (الذاتية المثالية) اهتمامها بالكلام الفردي المتغير وخصائص الأسلوب. ولعله يقترب هنا من فوسلر في عد الكلام هو الظاهرة اللسانية وليس النظام المكتمل. فالشيء الأهم، تطوريًا في الكلام التنفيذ الأسلوبي. وإن كان فوسلر لا يشير إلى التضمينات التي ينطوي عليها الكلام، لكنَّ المهم ما ينطوي عليه الكلام من خصائص أسلوبية تشي بالاستخدام الفردي.

أما الاتجاه الذي يتزعمه دو سوسيير، فإنَّ باختين برغم اعترافاته كثيرة وجهها له، تأثر به إلى حد بعيد. لكنَّ سوسيير يبقى في إطار المرجعية غير المباشرة؛ لأنَّه لم يأخذ مقولاته أو يعيد صياغتها.

لقد انتقل سوسيير إلى روسيا عبر أحد تلامذته من الروس كان يحضر دروسه في جامعة جنيف وهو سيرجي كارتشفسكي (1884-1955). وحين عاد عام 1917،

⁽¹⁹⁾ الماركسية وفلسفة اللغة، 29.

⁽²⁰⁾ النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغامي)، 31.

⁽²¹⁾ ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 77.

بعد وفاة أستاده بث أفكاره في حلقة علم اللغة في موسكو⁽²²⁾. لقد حفقت أفكار سوسيير انتشاراً واسعاً في روسيا سواء عن طريق كارتشفسكي، ومن ثم الحركة الشكلانية والحلقات التي سبقتها، أو من خلال دروسه المطبوعة، خصوصاً الطبعة الثانية الصادرة عام 1921 التي تحتوي على بعض الزيادات. وفي هذا الصدد يقول باختين عن تأثيره الواسع: "صارت مدرسة (سوسيير) شعبية وذات تأثير كبير، يمكن القول بأن غالبية مثلي فكرنا اللسني يوجدون تحت التأثير الخالص لسوسيير وتلامذته"⁽²³⁾. إن أفكار سوسيير انتقلت إلى باختين عبر طريقين: الطريق المباشر، من خلال الدروس المنشورة، وعبر تشرب الحركة الشكلانية لأفكاره ومتلازماتها الأدبية. صحيح أنه لم يكن متميماً لها لكنه، بلا شك، كان واقعاً تحت تأثيرها إلى حد ما. إذ يتفق معها باعتماد المدخل اللساني في دراسة الأدب، وهنا ينهل الجميع من أفكار سوسيير، لكنه مختلف عنها في عده اللغة ظاهرة اجتماعية أيديولوجية، بينما جردت الشكلانية النص من أي مضامين اجتماعية. لقد تولد عن انتشار أفكار سوسيير حينذاك تأكيد أهمية الجوانب الشكلية للنص ولغته. وتأتي دراسات باختين في ظل هذا الجو المشبع بالتميزات اللسانية وتوظيفها النقدي. فإذا لم يكن متميماً له مثل الشكلانية، فإنه المجرد إلى تبني نظرية تقوم على أساس لساني. أن سوسيير استطاع أن يفتح طريقاً واسعاً، أخذ به حتى من اختلف معه كباختين، كما أخذ بعد ذلك منه فرقاء.

ويبدو أثر سوسيير واضحاً فيه، من خلال حديثه عن التبشير بـ (ما بعد اللسانيات Metalinguistics) الذي يعني به تلك الدراسة، التي لم تتشكل بعد من خلال

⁽²²⁾ ظ: أعلام الفكر اللغوي: جون إيه جوزيف ونانيجل جي تيلر، ت. د. أحمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، 2006، 2 / 44.

⁽²³⁾ الماركسية وفلسفة اللغة، 79.

علوم محددة ومتّميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز – وهذا شرعي وقانوني تماماً – حدود علم اللغة⁽²⁴⁾. ويشير إلى أن اللسانيات وما بعد اللسانيات يدرسان ظاهرة واحدة هي الكلمة، لكن ما بعد اللسانيات تدرس الجوانب التي ابتعدت عنها اللسانيات ولم تدرسها. وإذا كان سوسيير قال، في معرض تبشيره بالسيميائية، أن اللسانيات تستفيد، بوصفها فرعاً من السيميائية من التتابع التي ستصل إليها⁽²⁵⁾، فإن باختين من جانبه، يقول قالبا قولته: «ما لا شك فيه ان البحوث المنسوبة إلى ما بعد علم اللغة لا يستطيع ان يتوجه لها علم اللغة، وهي مضطورة للاستفادة من التتابع التي توصل اليها علم اللغة هذا»⁽²⁶⁾. ومع هذا فلا ينبغي لأحدهما ان يختلط بالأخر، وإن كان الأمر متعدراً عند التطبيق.

والسؤال هنا هل يرغب باختين ان يكون سوسيير اخر من خلال تبصيره بعلم جديد؟ كلا، إنما يمكن القول ان المنهج الذي اختطه أوصله لذلك، فحتى يميز لسانياً بين لغة الرواية المناجاتية ولغة الرواية الحوارية يرى ان اللسانيات بوضعها الحالي غير قادرة على التمييز بينهما، فيلجأاً لمعايير جديدة هي ما اصطلاح عليه (ما بعد

⁽²⁴⁾ قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، 265.

⁽²⁵⁾ ظ: محاضرات في علم اللسان العام: دو سوسيير، ت. عبد القادر قنيري، م. احمد حبيبي، أفرقيا الشرق - الدار البيضاء، ط2/ 2008، 31-32. ولكتاب دو سوسيير ترجمات أخرى:
• محاضرات في الألسنية العامة، ت. يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة - بيروت، 1984.

- علم اللغة العام، ت. يوسف عزيز، م. د. مالك المطلي، دار آفاق عربية - بغداد، 1985.
- فصول في علم اللغة العام، ت. د. احمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، 1985.

- دروس في الألسنية العامة، ت. صالح القرمادي و محمد الشاوش و محمد عجينة، الدار العربية للكتاب - طرابلس / تونس، 1985.

⁽²⁶⁾ قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، 265.

اللسانيات)، لكنه يعود ليؤكد إمكانية استفادة اللسانيات مما بعدها، فيما يخص (الكلام المواري)⁽²⁷⁾.

يمكن القول انه يقترب كثيراً، في هذا الصدد، من البنوية؛ لأنَّه يتخذ من النموذج اللساني معياره الأول لدراسة الرواية، وان كان يعتمد منهجاً مختلفاً، ولا يتفق مع سوسيير في فهمه للغة، فإذا كان الأخير يفهمها على أنها توسيع اجتماعي متجلانس، فإنه يفهمها على أنها تناقضات واختلافات، وان ما فيها من صراعات شبيه بما في المجتمع؛ لأنهما يخضعان لأيديولوجيات واحدة. ومع ذلك كان باختين يقف في المنطقة الوسطى بين المناهج الاجتماعية السياقية والمناهج البنوية اللسانية.

ثانياً: المرحلة الثالثة

ينطوي مشروع ميشيل زيرافا التقدي على نوع من الالتفات البسيط للنموذج اللساني الذي طورته البنوية السردية، لا يصل درجة التبني له. اذ لا يتعدى مجموعة من الالتفاتات لأهمية النص الروائي لغويًا. يقول في هذا الصدد: "حين يتمتعن عالم الاجتماع في عناصر مضمون الرواية ويرتبها قد يجد أن هذه العناصر ليست أكثر من مجموعة من البيانات المرتبطة فعلاً باللغة لا بواقع النظام الاجتماعي". كما انه يلتفت إلى أهمية الإشكالية الموجهة للنقد الاجتماعي في عجزه عن النظر إلى تعدد معاني النص، فلا يجد تعارضاً مع المنهج الشكلي في دراسته للسرد دراسة اجتماعية، لأن الشكلانية تعني باللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تترجم إلى صيغ لغوية مكتوبة⁽²⁸⁾.

إن تأكيدات زيرافا هذه تواجهها من جانب آخر هواجس وشكوك عن مدى استخدام النموذج اللساني في دراسة السرد، اذ يعتقد بوجود خطر من تمسك السردية الشكلانية بالنماذج اللسانية، وإمعانها النظر في الكشف عن الأساليب البلاغية ولغة

⁽²⁷⁾ ظ: م.ن، 267.

⁽²⁸⁾ ظ: الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، 74 و 68.

الخطاب والقصة بصفتها مؤشرات إلى واقع ملموس. وإذا كانت السردية قدمت عن غير قصد خدمة للنقد الاجتماعي، من خلال إظهار الفعالية الأدبية في صورة حالة من حالات الواقع لا نتيجة له. غير أنه يصعب تصديق أن تحليل أي نص أو التعليق عليه يمكن أن يشرح الكلام السردي أو يعيد بناءه دون أن يتبعه، أي دون توضيح موضوعه الذي هو نوع من الانعكاس. فان حددنا اتجاهها بعيداً عن أسلوب الكلام الخاص بالرواية والعناصر اللغوية التي تكونه تتكشف لنا العوامل المكونة لواقع هو بدوره ذو صلة بعلم الاجتماع البحث⁽²⁹⁾

إن اهتمام زيرافا بالمنهج السردي، لا يبلغ حد التبني، فهو بالوقت الذي يتحدث عنه، ينخرط بعد ذلك في ممارسة نقدية تتسمi للاطار التقليدي للمرحلتين الأوليين في النقد الاجتماعي.

تعود محاولات زيرافا إلى أوائل سبعينيات القرن العشرين (الرواية والمجتمع) 1972، في حين تأخرت أعمال بير زيميا إلى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات (من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية) 1978، و(من أجل اجتماعية النص الأدبي) 1978، و(الازدواجية الروائية) 1980، و(النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي) 1985. أي ان محاولات زيرافا متقدمة زميما على زيميا، وان كانت متاخرة عنها منهجيا، اذ تعود إلى مرحلة اجتماعية الرواية، وليس اجتماعية النص الروائي، المرحلة التي تعود إلى أعمال زيميا تحديدا، وهو لم يسر بطرق زيرافا، كما يذهب احد الباحثين⁽³⁰⁾ فزيرافا لم يميز اكثرا من (علم اجتماع الرواية) و(علم اجتماع الأدب) في احد مواضع كتابه⁽³¹⁾، لذلك ينتمي للمنهج التقليدي.

⁽²⁹⁾ الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، 74 و 79-80.

⁽³⁰⁾ ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 93.

⁽³¹⁾ ظ: الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، 99 و 193.

ينفرد ببير زيمان بين نقاد المرحلة في محاولة تطوير نظرية سردية توافق بين المضامين الاجتماعية والتعبير اللغوي، مستلهما الدراسات اللسانية في إيجاد آليات جديدة يكشف من خلالها عن المضامين.

لقد جاءت محاولته بعد شياع تأثير اللسانيات في علوم إنسانية مختلفة. وقد وجد أن المنهج الاجتماعي لم يتتفع بعد مما يمكن أن تقدمه من فائدة كبيرة لتحليلاته. ففي دراسته (من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية)، ينطلق من تأثير السجال بين الماركسيين والبنيويين ويرى أنه كان من الممكن أن تتطور سوسيولوجيا الأدب كعلم للنص (سوسيولوجيا النص الأدبي) لو استفاد بعضها من الآخر. ولإنجاز هذه السوسيولوجيا النصية يجب أولاً تجاوز السوسيولوجيا التقليدية (المضمونية) مع لوكاش وغولدمان وبقية التصورات الأحادية المعنى التي تلغى الوسائل اللسانية والنصية⁽³²⁾. أي أن محاولته تكمن في الإعداد لتحول منهجي كبير على صعيد الدراسات الاجتماعية، يتمثل بالانتقال من البحث عن سبيبة الظاهر وتفسير النص باعتماد سياقه، إلى مرحلة يمتلك فيها النقد الوسائل والتقييدات المهمة لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبى، والكشف من خلاله – فقط – عن العلاقات الاجتماعية في محاولة لإثبات التمايز الموجود بين البنية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، والبنية اللسانية المتحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية⁽³³⁾.

إن هذا التحول يفسر بحمل النقد الذي وجهه زيمان لأسلافه من النقاد الاجتماعيين الذين ماثلوا بين الحدث النصي والحدث الاجتماعي. وعلى الرغم من

⁽³²⁾ افتتاح النص الروائي، النص والسياق: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط 3/ 2006، 135.

⁽³³⁾ النقد الروائي والأيديولوجيا، 72.

أهمية التشابهات التي أشار إليها أولئك، فإنها ليست مقنعة دائمًا؛ لأنها لا تستند إلى علاقات تجريبية يمكن إثباتها. وإن وصف العلاقة التجريبية بين النص ومجتمعه لا يتحقق إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي⁽³⁴⁾.

لقد عجز ذلك النقد عن الإجابة عن كيفية تفاعل النص مع المشاكل الاجتماعية والتاريخية لغويًا، فتفسير لوكاش للنصوص القائم على مقابلتها مع الأيديولوجيات الماناظرة لها، لا يمثل إلا واحدًا من التفسيرات الممكنة، ويلغي احتمال دلالات آخر يجهلها الناقد لأسباب أيديولوجية. أما البنوية التكوينية فمشكلتها أنها لا تطرح نظرية سيميائية تحدد علاقة المعنى بالمستوى النصي السردي أو التركيبي والدلالي⁽³⁵⁾. أما باختين فيعتقد في جانب أساسي، هو كونه لا يتساءل عن ما هي، بالتحديد، العلاقة الموجودة بين البيانات الخطابية *Structures discursives* التي تمثل الفئات الاجتماعية في النص على المستوى اللساني، وبين فئات اجتماعية خاصة بعينها⁽³⁶⁾. كما أن مقصود باختين من الكلام يتصل بمفاهيم فلسفية وليس لغوية واجتماعية.

إن زما، مع ما يشكله على باختين، يؤكد متابعا بونزيو، أن أفضل ما فعله تجاوزه لسانيات الجملة، كما هي عند بلومفيلد (1887-1949) إلى لسانيات الخطاب. وهذا ما يميزها عن لسانيات سوسيير. غير أن لسانيات الخطاب لم تكن موجودة زمن باختين. ما يسوغ الحاجة إلى دمج باختين بنظريات الخطاب المعاصرة، خاصة السيميائية الخطابية عند غريماس؛ لأنه لا يمكن الحديث عن الكلام أو الخطاب بصفة عامة، ويجب تحديد المقصود به في سياق دلالي وتركيبي (سردي).

⁽³⁴⁾ النقد الاجتماعي، 172.

⁽³⁵⁾ ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 73 و 84.

⁽³⁶⁾ النقد الروائي والأيديولوجيا، 87.

يعتقد زيا ان اجتماعية النص تقوم على نظريتين متكاملتين: القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن اللغة، كما ان الوحدات المعجمية تجسد مصالح اجتماعية، ويمكن ان تكون رهانا لصراعات مختلفة (الفكرة تعود لباختين)⁽³⁷⁾، متابعا رولان بارت الذي افتى اثر كرسيفا في ان كل ملفوظ مكتمل يتهدهد الخطر ان يكون أيديولوجيا⁽³⁸⁾. وان الصراع الطبقي يمكن ان يتلخص في الصراع من اجل كلمة ضد كلمة أخرى، كما ينقل عن ميشيل بيسو. فالمشاكل والتداعيات الاجتماعية تعكس على لغة النص؛ فيجد من الضروري الانتقال من (لماذا قال الكاتب)، إلى (كيف قال).

بعد ان يحدد منهجه وطبيعة الممارسة النقدية التي يقصدها، ينتقل إلى الآليات اللازمة للبلوغ ذلك. ويجد ان نحو الجملة لا يمكن ان يكون النموذج الملائم؛ لأن بلومفيلد كان يرفض التعامل مع الوحدات الاستدلالية الأكثر امتدادا من الجملة⁽³⁹⁾. إن بنية الجملة، كما يفترض زيا، عايدة تقع فوق العادات الاجتماعية والصراعات الأيديولوجية؛ لذلك يجد ان النموذج الملائم هو ما يتعلق بالجملة السردية الكبرى أو النص بمجمله. ويتمثل هذا في لسانيات الخطاب من جهة، والدلالة البنوية عند غرياس من جهة أخرى. لكن الأمر لا يخلو من إشكالية تمثل في ان هذه الدراسات لا تربط بين البنية السردية والبنية الاجتماعية؛ لأنها تهمل الأساس الدلالي للسرد، في حين ان المصالح الاجتماعية تتجسد على أوضاع صورة في اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي⁽⁴⁰⁾.

⁽³⁷⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 87 و 177 و 187.

⁽³⁸⁾ ظ: لذة النص: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط/2 .85، 2002

⁽³⁹⁾ ظ: (النص): جان ماري سشانفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، 534.

⁽⁴⁰⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 173 و 176.

المبحث الثاني

النظريات البنوية

أولاً: اللسانيات

لم يعد تأثير اللسانيات في الاتجاهات البنوية، وفي مقدمتها السردية خافياً، لكن الجدير بالاهتمام هو حدود هذا التأثير، والمقدار الذي تشربته البنوية منها. فتشعب حدود التداخل والتاثير، يصعب مهمة الباحث في فرز المحتوى اللساني في النظرية السردية، أو في البنوية عموماً. والتداخل ينطلق من المنهج وعبر المصطلح والمفاهيم والآليات ومستويات النص... الخ. وفي ضوء ذلك نفهم التعريف الذي يقدمه رولان بارت بأنها نموذج لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج علم اللغة المعاصر⁽⁴¹⁾. لذلك ليس من الغريب أن يقول بول ريكور (1913 - 2005) إن مهاجمة البنوية تنطلق من التركيز على أنسابها اللغوية⁽⁴²⁾.

يعود اعتماد النموذج اللساني في البنوية، بحسب جوناثان كلر إلى قضيتين: الأولى ان الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست أشياء مادية، إنما موضوعات وأحداث ذات معنى، لذلك هي (علامات) أي ظواهر سيميائية. والأخرى ان تلك الظواهر ليست جواهر في ذاتها، إنما تميّز بواسطة شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية، أي هي (بنوية). والتبيّجة ان أي ظاهرة في الوقت نفسه سيميائية وبنوية معاً، فلا جدوى من الفصل بينهما، لأنهما شيء واحد هو الظاهرة نفسها. وإذا كانت الظواهر

⁽⁴¹⁾ الشعرية البنوية: جوناثان كلر، ت. السيد أمام، دار شرقيات - القاهرة، ط1/ 200، 21. وللكتاب ترجمة أخرى: الشعرية البنوية: جوناثان كيلر، ت. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط1/ 2000. كما ترجمت بعض فصول الكتاب في: الاتجاهات في النقد الأدبي الحديث.

⁽⁴²⁾ ظ: صراع التأويلات، دراسة هيرمينوطيقية: بول ريكور، ت. منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1/ 2005، 117.

الاجتماعية بطبيعتها ذات معنى، فان هذا يستلزم وجود نظام تحفي من التمييزات والأعراف تجعل من تلك المعاني أمراً ممكناً، فالشخص الغريب يمكن أن يقدم وصفاً موضوعياً لخلف زفاف أو مباراة كرة قدم، لكنه لن يفهمها على أنها ظواهر اجتماعية أو ثقافية؛ لأنها لا يكون لها معنى إلا ضمن مجموعة من الأعراف والنظم الاجتماعية ذات الصلة⁽⁴³⁾.

ان علاقـة النص السردي بالقضـيتين واضـحة ، سيمبـائية الظـاهرة وبنـيتها ، وان المـحدث القـصـصـي هو الشـكـل الأمـثل للظـاهـرة الـاجـتمـاعـية ذاتـ المعـنىـ والـبعـيدـةـ تـامـاًـ عنـ الـظـاهـرةـ الفـيـزـيـائـيةـ الـتـيـ لاـ تـعـدـدـ بـالـضـرـورـةـ عـلـىـ وـقـقـ الـقـضـيـتـيـنـ أـعـلاـهـ.

ان إغراءـاتـ النـموـذـجـ اللـسـانـيـ الـتـيـ متـحـ مـنـهاـ الـبـنـيـوـيـونـ الـأـوـاـلـ،ـ تـكـادـ تـكـوـنـ الجـامـعـ لـاـخـتـلـافـاتـهـ الـفـكـرـيـةـ وـالـمـنهـجـيـةـ،ـ حـتـىـ ليـمـكـنـ القـوـلـ انـهـمـ مـهـوـوـسـوـنـ بـهـاـ -ـ مـهـوـوـسـوـنـ بـالـطـبـيـعـةـ الـمـؤـسـسـيـةـ لـلـغـةـ وـيـقـدـرـتـهاـ الـلـامـتـاهـيـةـ عـلـىـ الـخـلـقـ⁽⁴⁴⁾.

1 - الثورة اللسانية

يقـفـ دـيـ سـوـسـيرـ (1857 - 1913)ـ فـيـ مـقـدـمةـ الـلـسـانـيـنـ جـمـيعـاـ،ـ مـلـهـماـ وـمـؤـثـراـ،ـ عـبـرـ جـمـوعـةـ مـنـ الـقـضـيـاـتـ الـأـسـاسـيـةـ الـتـيـ اـشـتـملـتـ عـلـيـهاـ عـاـصـرـاتـهـ الـمـشـوـرـةـ بـعـدـ وـفـانـهـ (1916)ـ مـنـ بـعـضـ تـلـامـذـتـهـ الـذـينـ حـضـرـوـاـ دـرـوـسـهـ.ـ اـنـ التـأـثـيرـ الـخـاصـ الـذـيـ مـارـسـهـ دـيـ سـوـسـيرـ جـعـلـهـ حـدـاـ فـاـصـلـاـ بـيـنـ (الـلـسـانـيـاتـ قـبـلـ سـوـسـيرـ)ـ وـ (الـلـسـانـيـاتـ بـعـدـ سـوـسـيرـ)ـ؛ـ لـاـنـ إـضـافـاتـهـ الـمـهـمـةـ طـالـتـ الـمـنـهـجـ وـالـقـضـيـاـتـ الـأـسـاسـيـةـ فـيـهاـ.ـ كـمـاـ اـنـ اـهـمـيـتـهـ لـاـ تـكـمـنـ فـيـ كـوـنـهـ مـجـدـداـ فـيـ مـجـالـ عـمـلـهـ،ـ إـنـاـ فـيـ قـدـرـتـهـ الـفـدـةـ عـلـىـ التـأـثـيرـ الـمـباـشـرـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـعـلـومـ الـإـنـسـانـيـةـ،ـ لـذـلـكـ يـعـدـ بـحـسـبـ بـعـضـ الـتـصـنـيفـاتـ،ـ اـحـدـ الـعـظـمـاءـ الـثـلـاثـةـ فـيـ الـقـرـنـ الـعـشـرـينـ

⁽⁴³⁾ ظـهـرـ الشـعـرـةـ الـبـنـيـوـيـةـ،ـ صـ22-23ـ،ـ الـجـاهـاتـ فـيـ النـقـدـ الـأـدـبـيـ الـحـدـيـثـ،ـ 107-108ـ.

⁽⁴⁴⁾ الـبـنـيـوـيـةـ وـمـاـ بـعـدـهـاـ،ـ مـنـ لـيـفـيـ شـتـراـوسـ إـلـىـ درـيـداـ؛ـ تـحـرـيرـ جـونـ سـتـروـكـ،ـ تـ.ـ دـ.ـ عـمـدـ عـصـفـورـ،ـ عـالـمـ الـعـرـفـةـ -ـ الـكـوـيـتـ،ـ 1996ـ،ـ 22ـ.

(أينشتاين، فرويد، دي سوسيير). إن التأثير الأهم الذي مارسه سوسيير يكمن في المنهج الذي ظهر في فرنسا، وعرف بـ(البنيوية)، والذي يمثل ولادة لمحاضات مختلفة، يقف في مقدمتها سوسيير والشكلاطيون الروس وحلقة براغ. وقد كانت البنوية تتحرك على أساس من النموذج اللغوي عند دي سوسيير. وإن تنويعات من هذا النموذج تمثل مهادها يصل بين عدد من نظريات البنويين الفرنسيين، خصوصاً التسليم بـان الدال اللغوي لا يكتسب معناه إلا داخل نسق معين من العلاقات⁽⁴⁵⁾.

إن الإلهام الذي مارسه سوسيير يعود إلى عدد من القضايا، في مقدمتها مفهوم النسق System، وأن اللغة شكل وليس جوهراً، وكذلك عدد من الثنائيات المؤثرة: (اللغة والكلام) Language, Parole، والمنهج التزامني والمنهج التعاقي Synchrony، Diachrony، والمحور الأفقي والسيادي والمحور العمودي والإيجابي، وغير ذلك. وقد تجلت أصلية سوسيير، كما يقول فريدريك جيمسون⁽⁴⁶⁾ في إصراره على حقيقة أن اللغة، بوصفها نظاماً متكاماً، كاملة في كل لحظة، بغض النظر عن تاريخها، أو عما صادف أن تغير فيها قبل لحظة⁽⁴⁷⁾. الأمر الذي شكّل مقدمة ضرورية للمنهج الذي التزمه في دراسة اللغة، كما التزم البنويون من بعده، في دراسة الظاهرة دراسة وصفية، لا تعبأ بالتطور التاريخي، معتمدة لحظة تاريخية، تتصف الظاهرة فيها بالاكتمال والانقطاع عن التاريخ.

ولا شك أن المكانة التي حظيت بها اللسانيات فيما بعد، إنما تعود إلى دي سوسيير الذي دفع بها إلى الأمام من جانب، ووضع يد من جاء بعده على ما سيخطو بها خطوات آخر إلى الأمام، لذلك كثيراً ما شبّهت الألسنية بالفيزياء النووية⁽⁴⁷⁾، وإن

⁽⁴⁵⁾ عصر البنوية، 244.

⁽⁴⁶⁾ البنوية وعلم الإشارة، 18.

⁽⁴⁷⁾ ظ: الأنثروبولوجيا البنوية، 1 / 52.

علينا، كما يقول بارت، ان نستكشف عالم اللغة، على غرار ما نستكشف الآن عالم الفضاء⁽⁴⁸⁾.

يأتي من بعد سوسيير عدد من اللسانيين الذين اثروا بشكل مباشر أيضا في البنويين عموما والسرديين خصوصا، في مقدمتهم رومان جاكوبسون (1896-1983) وتروبتسكي (1890-1938) ولويس هلمسليف (1899-1965) وإميل بنفنسن (1902-1976) ونعمون تشومسكي (1928) وليونارد بلومفيلد (1899-1965) وإدوارد ساير (1884-1939). وتأثيرات آخر بشكل أقل لعدد من اللسانيين الآخرين مثل زلیغ هاریس (1909-1992) وفيغو برونداال (1887-1924) وأندريه مارتينه (1908-19) وغيرهم.

2- مسوغات النموذج اللساني

يمكن إرجاع اعتماد البنويين للمرجعيات اللسانية إلى عدد من الأسباب، هي المسوغات الفلسفية والمسوغات المنهجية. وتعود المسوغات الفلسفية إلى اعتقاد البنويين أن اللغة هي التي تحدد الإنسان وليس قواه الذهنية الداخلية، فكيف تكون الأفكار دون الألفاظ، فالفرد يتشرب لغته قبل أن يكون بوسعي التفكير بمفرده. وبالفعل فتشرب اللغة هو الشرط الحقيقي للقدرة على التفكير⁽⁴⁹⁾. كما يقول ريتشارد هارلند، إن الفرد بوسعيه أن يقبل أو يرفض الأفكار والمعتقدات، لكنه يقبل طائعا الألفاظ والمعاني التي تم تمرير تلك المعرف عبرها ، ما يجعل من اللغة أكثر وثوقية وتجدرأ عنده من الفكر، وأن جدل القبول أو الرفض الذي طال الأيديولوجيات والمعتقدات، سلمت منه اللغة.

⁽⁴⁸⁾ همسة اللغة: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط/1، 1999، 237.

⁽⁴⁹⁾ ما فوق البنوية، 22.

أما المسوغات المنهجية، فتشتمل على امرتين: الأول هو طبيعة المادة الأولية للنص الروائي المنسوجة من (كلمات) والتي تقتضي تعاملاً منسجماً. إن الرواية، بصفتها نصاً أدبياً، تتالف قبل كل شيء من كلمات. بحيث تتحدد مهمة الناقد أولاً بمساءلة هذه الكلمات، وليس الواقع المادي الذي تحيل عليه⁽⁵⁰⁾. كما أن معرفتنا، كما يقول جينيت، بالأحداث التي يتضمنها النص السردي ليست معرفة مباشرة، إنما يتوسط خطاب السرد⁽⁵¹⁾. وهكذا الأمر مع مكونات السرد، كالمكان الذي لا يوجد إلا من خلال اللغة، ليكون فضاءً لفظياً Space verbal مختلفاً عن الفضاءات الأخرى في المسرح والسينما التي تدرك بالسمع والبصر، بينما لا يوجد هو إلا من خلال الكلمات المطبوعة⁽⁵²⁾. غير أنه لا ينبغي الاعتقاد، كما يحذر رامان سلدن أن بنية الأدب لا تطابق بنية اللغة⁽⁵³⁾، فالعلاقة بينهما في الأساس علاقة تشابه، وما يتواхاه البنويون الوصول إلى قواعد عامة تحكم الممارسة الأدبية، كتلك التي تحكم اللغة.

والأمر الآخر تحقيق الصفة العلمية، فردوس العلوم الطبيعية، وما اجتهدت البنوية في تحقيقه. وهذا ما ردده شتراوس غير مرة، كما تقدم.

لقد حددت اللسانيات هوية المنهج السردي ومنطلقاته، وان محل السرد يؤدي دوراً شيئاً بدوره سوسيراً. يقول رولان بارت: "في الوضع الراهن للبحث، يبدو من

⁽⁵⁰⁾ النص الروائي، تقنيات ومناهج: برنار فاليلت، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة -- القاهرة، 1999، ص 69. وللكتاب ترجمة أخرى: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي: برنار فاليلت، ت. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة - الجزائر، 2002، 63.

⁽⁵¹⁾ ظ: خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيار جينيت، ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط 2/ 1997، ص 40.

⁽⁵²⁾ ظ: بنية الشكل الروائي، 27.

⁽⁵³⁾ ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغاني)، 90.

المعقول اتخاذ اللسانيات نفسها نموذجاً مؤسساً للتحليل البنوي للسرد⁽⁵⁴⁾. ويرى عدم إمكانية دراسة القصص لكثرتها، ويشبهها، من هذا الجانب، باللغة؛ بسبب تعدد القصص ووجهات النظر، مثل عدم تجانس اللغة وفوضى الرسائل. وهذا ما دفع سوسير للبحث عن مبدأ للتصنيف، وكذلك فعل السرديون، في بعثتهم عن البنية السدرية المجردة، والنسلق الذي تخضع له، عبر إعطاء صورة أشبه بالخرائط الجغرافية التجريدية. وهنا يتحدد تأثير السرددين بسوسير الذي عارض الكلام باللغة، وركز مجده على اللغة وتجاوز التفوهات الفردية غير المتناهية.

ان الدعم الذي يمكن للسانيات ان تقدمه هو المساعدة في صياغة (نظريّة) تلمّحُ هذا الشّتات من القصص. غير أنّ الأمر ليس بهذه السهولة المغربية، فالنموذج اللسانی، قبيل النظرية السردية، لا يكفي لنقله لدراسة السرد؛ لأن اللسانيات لم تتخطّ حدود الجملة، كما تقدم، وأنها لا ترى الخطاب إلا مزيداً من الجمل ولا شيء منه إلا وفيها، وهنا يبرز الخلاف بين اللسانين والسردين. ويفود إلى نتيجة مفادها أن نظرية السرد، في الوقت الذي بدأت فيه من النموذج اللسانی، اختلفت عنه وأسست موضوعها الخاص. وهذا يتطلب اقتراح علاقة متتجانسة بين الجملة والخطاب⁽⁵⁵⁾.

⁽⁵⁴⁾ مقال رولان بارت أكثر من ترجمة:

- مدخل إلى تحليل السرد بنويها في ضمن النقد البنوي للحكاية، ت. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات - بيروت / باريس، ط1/ 1988، 93.
 - التحليل البنوي للسرد، ت. حسن براوي وبشير القمرى وعبد الحميد عقار، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد الكتاب المغرب - الرباط، ط1/ 1992، 11.
 - مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ت. منذر عياشي، 29.
 - مدخل إلى التحليل البنوي للمحكبات، ت. غسان السيد في ضمن من البنوية إلى الشعرية، 16.
 - مدخل إلى التحليل البنوي للمسرود، ت. عدنان محمود محمد، في ضمن شعرية المسرود: ر. بارت وآخرون، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق، 2010، 10.
- ⁽⁵⁵⁾ ظ: مدخل إلى تحليل السرد بنويها، ت. أبو زيد، 94.

يشبه بارت عمل اللسانين على الجملة بعمل عالم النبات الذي يصف الزهرة ولا يشغل بوصف باقة الزهور⁽⁵⁶⁾. أي ان اعتماد اللسانيات لا ينتهي بتبنّي منطلقاته تماماً فاللسانى يشبه عالم النبات، يتعلق عملهما بالتكوين الداخلي وطبيعة عمل الزهرة والجملة، أما الناقد ومصفف الزهور فهما لا يعنيان بالوظيفة التشريحية؛ لأن وظيفتهما تأتي بعد السابقة، وهما مهتمان بآليات تنسيق الزهور والجمل وتنظيمها، وعملها يتصل اتصالاً مباشرـاً بالوظيفة الجمالية. فعمل مصفف الزهور لا يشبه عمل عالم النبات، مع انهم يعملان على موضوع واحد (الزهرة).

ان الاقتراح الذي يقدمه السرديون لتجاوز لسانيات الجملة هو الخطاب Discourse أو الخطاب السردي Narrative discourse، ويتّظر للنص الروائي على انه خطاب تكونه متواالية من الجمل. ان تحديد مجال الدراسة بالخطاب مقدمة لتحديد مفهوم (الشعرية) الذي يتبنّونه. يقول تودوروف ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها المختلفة⁽⁵⁷⁾.

-3 تقيي اللسانيات

لم يكن تلقي البنويين للسانيات مباشرـاً في الأغلب، إنما تم على نحو من التوجيه الذي مارسه راعي البنوية شتراوس (1908 - 2008)، فتلقي سوسيـر تم بوساطته عند كثير منهم. أي ان مكتشف سوسيـر على هذا الصعيد هو شتراوس؛ لأنه الأول الذي نبه إلى أهمية ما جاء في دروسه من جديد، كما انه الأول الذي تمثّل تلك القضايا

⁽⁵⁶⁾ ظ: التحليل البنوي للسرد، ت. بحراوي، 11.

⁽⁵⁷⁾ الشعرية: ترفيطان طودوروف، ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط2/1990، 23.

اللغوية خارج حدود اللسانيات في دراساته الانثربولوجية (الأناسية) التي عامل فيها علاقات القرابة معاملة اللغة، ليؤكد إمكانية تأثير أطروحتات سوسيير في عدد من العلوم الإنسانية. ولم يمض وقت طويل بعد صدور أعمال شتراوس الأولى ذات المراجعات اللسانية، حتى سار بالطريق نفسه عدد من أهم المفكرين الفرنسيين الآخرين، حاذين حذوه، وبتأثير منه، مثل جاك لakan (1901-1981) والتوصير (1918-1990) فوكو (1926-1984) ورولان بارت (1915-1980) والسرديون من بعدهم. وبذلك يكون النموذج اللساني الأول قد مرّ عبر شتراوس من اللسانيين إلى البنويين، ولا يعني ذلك أنهم لم يقرأوا سوسيير مثلاً إنما كان شتراوس موجهاً لقراءته واستثماره.

على أساس ذلك يمكن ان نصنف اللسانيين إلى جيلين: الجيل الأول تم تمثيل أفكاره عبر شتراوس، ويشمل (دي سوسيير وجاكوبسن وتروبتسكي ... الخ). والجيل الآخر تم تمثيل أفكاره مباشرة ودون توجيه، ويشمل (بنفست وهلمسليف وتشومسكي وهاريس... الخ). وابرز أسباب ذلك تأخر كتابات هذا الجيل إلى ما بعد الثورة اللسانية التي غدت الموضة الباريسية الجديدة في الفكر، إذ يقترب صدور مؤلفات هؤلاء من النصف الثاني من القرن العشرين، بخلاف مؤلفات الجيل الأول.

4- اثر اللسانيات

يمصر جونثان كلر اثر اللسانيات في النقد الفرنسي بثلاثة اتجاهات:

أولاً: ان اللسانيات، بوصفها نموذجاً للمعرفة العلمية، عملت على تغيير منهجية الناقد، فبدلاً من التركيز على النظام السيمي، أصبح البحث عن العلاقات، وتحديد موقع عنصر ضمن شبكة علاقية يحظى بالاهتمام؛ لذلك ساعدت اللسانيات في تبرير إهمال تاريخ الأدب، والتحول نحو دراسة الأدب، على انه نسق خاص، دون إهمال فرادة النص واستقلالية.

ثانياً: هيأت وفرة المفاهيم والتصورات التي قدمتها اللسانيات من قبل (الدال – المدلول، اللغة – الكلام، المحور التزامني – المحور التعافي ... الخ) إمكانية توظيفها توظيفات مختلفة. وإن مثل هذا التوظيف يساعد في تحديد العلاقات المختلفة، سواء كانت واقعية أو افتراضية، ضمن مستويات إنتاج المعنى. وحين لا نستخدم هذه المفاهيم بشكل انتقائي، فإن اللسانيات توفر مجموعة إرشادات للتقسيي السيميائي. لكن الإشكال هنا، كما تقدم، يتعلق بكيفية تطبيق النموذج اللساني، وما مدى الالتزام بحدوده وتجاوزه، بما يناسب خصوصية الظاهرة الأدبية، لذا كانت التطبيقات مختلفة، تراوح بين التطبيق المباشر وغير المباشر.

ثالثاً: السؤال عن طبيعة استخدام النموذج اللساني، سواء كان مباشراً أم غير مباشر، هل يقدم إجراء كشفياً أو طريقة دقيقة في التحليل تؤدي إلى وصف بنوي صحيح، أو أنه يوفر إطاراً عاماً للتقسيي السيميائي الذي يحدد هو طبيعة موضوعاته؟ وعن ذلك تتوفر إمكانيات مختلفة التطبيق. منها: التطبيق المباشر للسانيات على لغة الأدب. وتندرج في ذلك تحليلات جاكوبسن التوزيعية. وإن كانت هذه التطبيقات تنطوي على عذر بسبب عدم دقة تحليلاتها. والتطبيق الآخر هو ما يمثله غريماس الذي يفترض أن اللسانيات ينبغي أن تكون قادرة على تفسير جميع أنواع المعنى، حتى المعنى الأدبي. لكن اللسانيات لا توفر نظاماً عددياً لاكتشاف المؤثرات الخاصة بعلم الدلالة. وإن استنتاجاته تتلخص بان المعنى الأدبي لا يمكن توضيحه بطريقة تعمل على وفق التطور من الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى. وهذا ما يجعل من أعمال غريماس نموذجاً للتطبيق الآخر، وتوضيح أنه على الرغم من عدم توفير اللسانيات أي نهج لاكتشاف البناء الأدبي، فإن بعض العمليات القرائية المعقّدة يمكن تحديدها تحديداً جزئياً على الأقل من خلال محاولة تطبيق أساليب اللسانيات

تطبيقاً مباشراً في لغة الأدب⁽⁵⁸⁾. أي يمكن وصف تطبيق غريماس بالتطبيق المباشر المحدود.

أما التطبيق غير المباشر، فإنه يقوم على فرضيتين: الأولى أن اللسانيات توفر إجراءات للكشف، يمكن تطبيقها على نحو قياسي على المعطيات الدلالية (بارت ونظام الموضة)، إذ أن اعتماد النموذج اللساني لا يوصل إلى ما هو مطلوب. وكذلك دراسة تودوروف عن (نحو الديكاميرون) التي تفترض أن التطبيق المجازي للتصنيفات اللغوية يوصل إلى نتائج تتساوى في صحتها لتفسير النظام اللغوي، أو أن عمليات التقسيع والتصنيف المطبق على مجموعة من القصص ستولد نحواً للسرد أو لبناء الحبكة. ولدى استخدام النماذج اللغوية بهذا الشكل، فإنها ستتوفر عدة أنواع من الأوصاف البنوية⁽⁵⁹⁾.

والفرضية الرابعة لا تقوم على استخدام اللسانيات بوصفها طريقة للتحليل وإنما بوصفها نموذجاً عاماً للتقسيي السيميائي. وهو النموذج الذي يصفه كلر بأنه أكثر تأثيراً وفعالية، لأنّه يجعل من اللسانيات مصدراً للوضوح المنهجي، ويتمثل بالكيفية التي تؤسس بها شعرية للأدب، هي هشاشة اللسانيات العامة. أن دور علم اللغة هو التأكيد على وجوب تأسيس نموذج يفسر الكيفية التي يكون بها للممتاليات شكل ومعنى بالنسبة للقارئ الخبير، وضرورة البدء بتمييز مجموعة من الحقائق حتى يتم تفسيرها، و اختيار الافتراضات تبعاً لقدرتها على تعليل هذه الفاعليات⁽⁶⁰⁾.

⁽⁵⁸⁾ ظ: الشعرية البنوية، 297 - 299.

⁽⁵⁹⁾ (البنوية وعلم الأدب) في ضمن، التوجهات في النقد الأدبي الحديث، 129.

⁽⁶⁰⁾ الشعرية البنوية، 299.

5 - موضوع اللسانيات والبنيوية

لقد تحدد موضوع لسانيات سوسير باللغة وليس الكلام، في مقابل ذلك سعت السردية أيضاً لتحديد موضوعها المتمثل بالبحث عن الشفرة أو مجموعة المبادئ التي تحكم في كل السردية وليس مجرد دراسة سردية فردية (كمقابل لـ *Parole*)⁽⁶¹⁾. وبعد تحديد هذا الهدف تهيا لها أن تجهر بما يشترط به شتراوس من تحقيق الصفة العلمية. ويعلن بارت بحماس في كتابه (*النقد والحقيقة*) أن هدف النقد هو (*علم الأدب*)⁽⁶²⁾. لكن هذا الهدف الجديد عجز عن مواجهة المشاكل الجديدة، في الوقت الذي استطاع تجاوز المشاكل القديمة للنقد. ولم يخل الأمر من ثمن دفعه النقد رغبة بتلك العلمية، إذ فقدت النصوص خصوصيتها حين عاملها النقاد، كما يصف رامان سلدن كأنها أثماط من برادة الحديد التي تتتجها قوة خفية⁽⁶³⁾، فاختفى بذلك النص ملتحقاً بمؤلف الذي توارى من قبل.

لقد وضع النموذج اللساني النقد بين خيارين، تردد بينهما: هل يقع التمايل بين اللغة والأدب على مستوى العمل الأدبي المفرد، أم على مستوى الأدب ككل⁽⁶⁴⁾? إن أيًا من الخيارين لم يكن سهلاً، في ظل البحث المحموم عن العلمية. فالخيار الأول القائم على فرادة العمل الأدبي وفرديته، يتقاطع مع هذه الرغبة، ويقضي على كل محاولات تأسيس (*علم الأدب*)؛ لأن الأدب، بهذا المعنى سيكون أرضاً لا قرار لها. وإن هذه القراءة تقف حائلاً أمام استكشاف البنية السردية؛ لأننا أمام نصوص لا بنية مجردية لها. أما الخيار الآخر الذي حدد وظيفة الناقد بإيجاد بنية، كما فعل

⁽⁶¹⁾ المصطلح السردي، 123.

⁽⁶²⁾ ظ: النقد البنوي للحكاية، 66.

⁽⁶³⁾ ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، ت. الغانمي، 104.

⁽⁶⁴⁾ الشعرية البنوية، 127.

شتراوس، تشتراك فيها القصص، فهو في الوقت الذي حقق تقدماً على هذا الصعيد في تحديد البنية السردية لمجمل النصوص السردية واستطاع أن يجعل لها نسقاً تتنمي إليه جيغاً. وبذلك طوّع هذا التناقض بينها، كما طوّع اللسانى الكلام الفردي المتناقض، فإنه قضى، إلى حد بعيد، على تلك الفرادة التي ظل الأدب طيلة حياته يتغنى بها، لأن هذه البنية المشوّومة التي جهد في تحديدها تعنى بالتشابه لا المختلف، فلم تعد مهمة الناقد الوقف مطلقاً أمام فردية العمل الأدبي، علاوة على ما تنتظري عليه هذه المهمة من اختزالية، تمسخ النص في بعض الأحيان.

يبدو أن طموح (علم الأدب) شغل عن الالتفات، في أول الأمر، لهذا المأخذ الخطير، لذا لمجد بارت بعد أربع سنوات من الثورة السردية، يستخف بهذه الرغبة التي تقضي على فردية العمل في مستهل كتابه S/Z (1970). فلا معنى لأن تكون كالبوديين الذين يرون العالم في حبة فاسطولياً، فنرى كل القصص في قصة واحدة، لأننا سنصل إلى ما لا نريد حين يفقد النص اختلافه. لذلك يتعد كتاب بارت هذا بقدر عن المنهج البنوي. كما أن الاختزالية التي طبعت هذا النقد أغرت في استسهاله بوصفه منهجاً، عبر إعادة كثير من الحقائق كل مرة.

6 - علاقة اللسانيات بالنقد

إن مفهوم العلاقات المرجعية التي تربط بين نظرية الرواية واللسانيات، تعود إلى حدود فهم العلاقة بين الطرفين. فمتى ما كانت تقوم على أساس استقلال كل واحد منهم، فإن تبادل التأثير على أساس العلاقة المرجعية لا يلغي المحدود بينهما. وهذا ما يمكن عدّه موقف السريدين عموماً. وهو موقف مختلف، إلى حد بعيد عن موقف جاكوبسن الذي لا يفصل بين الشعرية واللسانيات. يقول: أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم ببيانات الرسمية. و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من

اللسانيات⁽⁶⁵⁾. ان جاكوبسن يعد الشعرية جزءاً من اللسانيات، كما صنع سوسيير، من قبل، حين عد نظام اللغة جزءاً من السيمياء. فوظائف اللغة تمثل عناصر الاتصال الستة: (المرسل والرسالة والمرسل إليه والسياق والاتصال والشفرة)⁽⁶⁶⁾. وحين تكون الرسالة اللغوية متوجهة إلى ذاتها، فإنها تحقق وظيفة شعرية⁽⁶⁷⁾. وبذلك فإن الوظيفة الشعرية ليست إلا واحدة من الوظائف الاتصال اللغوي. وهذا يناسب الفهم اللساني. على ذلك لا تكون العلاقة بين الشعرية واللسانيات علاقة مرجعية، تربط بين حقولين متقابلين. بينما يختلف فهم السرديةين لذلك. ان حدود العلاقة بينهما لا تتعذر حدود العلاقة بين اللغة والأدب، إذ يحتفظ كل منهما باستقلاله، مع أهمية التأكيد على العلاقات المتواشجة بينهما. وقد قامت اللسانيات بدور الوسيط للمنهجية العلمية. وهنا تكون العلاقة بينهما علاقة مرجعيات، فيما يعد جاكوبسن ان حقول العلم الواحد يمكن ان يتتفع بعضها من بعض. أي هي علاقة أجزاء الدائرة الواحدة فيما بينها، بينما هي بحسب السرديةين علاقة دوائر متجاورة بعضها مع بعض.

ثانياً: المحاولات التمهيدية

1- الشكلانيون الروس:

ان التلقى الأول لدروس سوسيير خارج حدود اللسانيات، كان في حقيقة الأمر يعود للحركة الشكلانية التي ازدهرت في روسيا خلال الربع الأول من القرن العشرين، والتي قضت عليها لاحقاً الثورة البلشفية. لكن شتراوس مثل التلقى الأول تحت الضوء، فتسنى له ان يكن مؤثراً في البنويين لاحقاً. بينما ظلت الحركة الشكلانية

⁽⁶⁵⁾ قضايا الشعرية: رومان جاكوبسن، ت. محمد الولي ومبarak حنون، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط1/1988، 24.

⁽⁶⁶⁾ ظ: قضايا الشعرية، 27.

⁽⁶⁷⁾ ظ: م.ن، 31.

بعد المحسارها طي الكتمان لعقود، ولم تترجم أعمالهم إلى الفرنسية حتى ستينيات القرن، على يد تودوروف وغيره. إن هذا التلقي المتأخر منع هذه الحركة من اخذ زمام المبادرة في الدعوة لتبني تابع اللسانيات. لكن ذلك لم يمنعها من أن تكون مؤثرة، ولو بعد حين.

تمثل خصوصية الحركة الشكلانية، بانها أول المبادرين في مجال الأدب، مقابل الحالات العلمية الأخرى. ومنذ الشكلانيين الروس كان التلازم وثيقاً بين اللسانيات والأدب⁽⁶⁸⁾.

تبعد المساعدة التي قدمتها اللسانيات واضحة، فإذا كانت تلك ساعدتها تحديد موضوعها على بلوغ العلمية، فإن الشكلانيين لا يخفون رغبتهم في تأسيس (علم الأدب). يقول إيجنباوم: "نحن لا تميّزنا (الشكلانية) كنظرية جمالية، ولا (المنهجية) التي تمثل نظاماً علمياً محدداً، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص النوعية الجوهرية للمادة الأدبية"⁽⁶⁹⁾. فشرط علمية الأدب مرهون باقتصار الدراسة على الخصائص النوعية للأدب، وهنا تبدو بصيرة الشكلانيين في تحديد موقف واضح من المناهج النقدية السائدة حينذاك من خلال تأسيس معيار جديد، حدد لهم موقفهم وطرح التزاع بين هذه المناهج جانباً، فالأدب في ظل تلك المناهج كان أرضاً لا مالك لها، وقعت عليها أقدام من لا صلة له بها. وتأتي هنا قوله جاكوبسن الخامسة في رسم الحدود الفاصلة: أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما (الأدبية) Litterarite، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً⁽⁷⁰⁾. يفترض جاكوبسن أن العمل الأدبي يحتوي

⁽⁶⁸⁾ تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط٤، 15، 2005

⁽⁶⁹⁾ نظرية النهج الشكلي، 31.

⁽⁷⁰⁾ م.ن، 35.

على عدد من القيم المختلفة، لكن في أقل تقدير يمكن تقسيمها على قسمين: قيم أدبية وقيم غير أدبية (نفسية، اجتماعية، تاريخية، فلسفية... الخ) وليس للناقد إلا أن يعني بالقيم الأدبية المسؤولة عن أدبية النص، أما غير الناقد فله أن يدرس القيم الأخرى، على أن لا يكون ما يقوم به نقداً؛ لأن ذلك خلط لا مسوغ له.

ان هذا الوضوح في تحديد الموقف الحاسم من المذاهب المختلفة والرغبة في تأسيس علم الأدب، يبدو انهما يعودان للتأثير الواضح باللسانيات التي مكتنهم من تحقيق النقلة من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي⁽⁷¹⁾ يقول في هذا الصدد ايخنباوم أيضاً: وبينما كان من عادة الأدباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية، فإن الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللسانيات، التي كانت كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة⁽⁷²⁾. وعلى أساس ذلك ميز جاكوبسن بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بشكل أعاد صياغة الأسئلة النقدية ووجهها وجهة جديدة.

استلهم الشكلانيون الثنائية السويسرية الأشهر (اللغة والكلام) غير مرة، بل أنها أوحت بما يمكن تسميته بالاطار الفلسفي للعلاقة بين الأدب والواقع التي تبنيها. يعتقد الشكلانيون ان كل ما في العمل الفني موجود من أجل ان يكون العمل في المقام الأول، فكل شيء موجود بقصد تحقيق فنية العمل، الأمر الذي يعد انقلاباً جذرياً في أولويات العمل الفني، لا يمكن ان نسميه باقل من ثورة نقدية. ذلك ان غرضه تعليق وجهة النظر الاعتيادية التي ترى ان العمل الفني محاكاة ذات مضمون، وإحلال مفهوم السيطرة التامة للشكل محله. فالأدب يكتسب أدبيته بشكله⁽⁷³⁾. وعد المضمون وظيفة للشكل وليس العكس، كما كان سابقاً، فالموضوع أداة لاستعمال الوسائل الشكلية،

⁽⁷¹⁾ المرايا المحدبة، 185.

⁽⁷²⁾ نظرية المنهج الشكلي، 36.

⁽⁷³⁾ البنية وعلم الإشارة، 61.

وكما كان النظام محل اهتمام سوسيير، فإن العمل الأدبي مقصود لنفسه أيضاً، وليس الواقع الخارجي الذي يحيط عليه.

ان استقلالية الأدب مقدمة تأسيسية لكثير من الإجراءات المنهجية التي عرفت عن الشكلانيين والسرديين من بعدهم. وهنا تتضح أهمية الإيحاءات السوسييرية في أزمة البحث عن المنهج التي تحسّسها الشكلانيون، ورفضوا موجهاً المناهج التقليدية. لقد كان ذلك بتأثير من تأكيد سوسيير أن اللغة بوصفها نسقاً تتميز بالاكتفاء الذاتي، وإنها كل قائم بذاته⁽⁷⁴⁾. أي ان استقلالية الأدب صدى لاستقلال اللغة.

كما كانت الثنائية نفسها ملهمة للتميز الخامس الذي قدمه توماشفسكي بين المتن الحكائي Fable والمبني الحكائي Sujet . ويقصد بالأول بمجموع الأحداث المتصلة التي تخبرنا بها قصة ما، كما يفترض أنها قد وقعت في خصوصها لمبدأ السببية والتتابع الزمني. وفي مقابل المتن الحكائي، يوحد المبني الحكائي الذي يتتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا⁽⁷⁵⁾ من الواضح أن هذا التقسيم هو الأكثر قرباً للثنائية السوسييرية. واللافت فيه أنه يعيد صياغتها سردياً، فهو يقوم على تقابل (الحدث في الواقع) و (الحدث في الرواية). وقد مثل هذا التقسيم واحدة من أهم المقولات الشكلانية التي ترددت كثيراً فيما بعد.

كما انتفع الشكلانيون من الطبيعة الاعتباطية للعلاقة بين الدال والمدلول⁽⁷⁶⁾، في فك الارتباط المحاكاتي بين الحدث الواقعي والحدث الروائي. وكذلك "مصطلح

⁽⁷⁴⁾ ظ: علم اللغة العام، 27.

⁽⁷⁵⁾ نظرية المنهج الشكلي، 180.

⁽⁷⁶⁾ ظ: علم اللغة العام، 86 - 87.

الاختلاف الذي يساعد على إقامة العلاقات المعقولة بين الرموز في البناء الأدبي أو اللغوي بصورة عامة⁽⁷⁷⁾.

ومن جانب آخر لا يخفى اعتماد فلاديمير بروب في محاولته توصيف بنية الحكاية الشعبية، على المبادئ اللسانية. فما يبحث عنه بروب في ذلك الكم الهائل من الحكايات هو بنيتها التي تتكرر من واحدة إلى أخرى، فالنظام الذي يحكم الجميع هو المهم وليس التنويعات والاختلافات التي تميّز الواحدة عن الأخرى. لذلك يقرر بعد استعراض الشابهات بينها، أن تلك الحكايات تحتوي فيما ثابتة وأخر متغيرة. وما يتغيّر هو الأسماء والصفات وما لا يتغيّر هو الأفعال والوظائف⁽⁷⁸⁾. لذلك تقوم تصنیفاته على الوظائف لتحديد نظام الحكاية، وهو شبيه بالقواعد اللسانية التي تضبط الاستخدام المتكرر و (اللانهائي) للكلام. ان الوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للحكاية، وهي قليلة نسبياً، بينما لا حصر لعدد الشخصيات، لذلك يتم رد الكثرة إلى القلة والتشتت إلى النظام. ان بروب، في هذا يعتمد إلى تأسيس (النحو السردي)، وهو ما سيطّوره لاحقاً تودوروف، الذي يعتمد إلى صياغة الحكاية جلباً وتقسيمها على وحدتين أساسين: الموضوع والمحمول.

ان منهجية بروب ثوّج واضح للدراسة التزامنية Synchronic التي تلتزم وصف الظاهرة، كما هي في لحظة ما بعيداً عن التحولات التي مرت بها سابقاً. وقد مكّنه هذا المنهج من تجاوز مشاكل التصنيفات المختلفة للحكاية التي سبقته⁽⁷⁹⁾. ومن

⁽⁷⁷⁾ نظرية النقد الأدبي الحديث: د. يوسف نور عوض، دار الأمين - القاهرة، ط1/ 1994، 16.

⁽⁷⁸⁾ صدر لكتاب بروب ثلاث ترجمات: الأولى مورفولوجيا الخرافية، ت. إبراهيم الخطيب - الدار البيضاء، 1988، والثانية: مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ت. أبو بكر احمد باقادر واحد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ط1/ 1989، 75. والثالثة: مورفولوجيا القصة: ت.

عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمّو، دار شراع - دمشق، ط1/ 1996، 37.

⁽⁷⁹⁾ ظ: مورفولوجيا القصة، (ت. عبد الكريم حسن)، 18-35.

العلوم ان المنهج التزامني يعود الى سوسيير، وقد دعا إليه على أساس ان التزامن أهم من التعاقب⁽⁸⁰⁾.

هذا علاوة على الطابع الثنائي الذي تصطبغ به تقسيمات بروب: (المساعد/المعارض)، (البطل، الوعد) ... الخ. التقسيم الذي سيحتفظ بثنائيته غرياس من بعد.

2 - كلوبيطي شتراوس

يمثل شتراوس المبشر بالعصر الجديد (عصر اللسانيات)، فقد أعلن غير مرة علميتها، وتكمّن أهمية ما مثله للسانيات بأمررين: الأول انه من أوائل الذين أشاروا إلى الصراحة العلمية التي تميز بها البحث اللساني، والتي أهلته من بين العلوم الإنسانية ان يحظى بصفة (علم)⁽⁸¹⁾. والآخر انه الرائد أيضا في استثمار المفاهيم اللسانية في حقل الأناسة، سواء كانت الثنائيات السوسيية أم الدراسات الفونولوجية لدى جاكوبسن وتروپتسكي، مشترطا ان لا يكون نقلًا ساذجا يتقييد حرفيا بالمنهج اللساني⁽⁸²⁾. لذلك نتساءل عند حدود الأهمية والانتشار الذين ستتحظى بهما اللسانيات في حال عدم وجود شتراوس. فقد اضفى عليها حالة وعالمية من الصعب ان تناها من دونه. وهنا تبدو أهمية وساطته بين اللسانين الأوائل والبنيويين والمولفات المتواتلة التي اخذت يتحف بها الأوساط الثقافية الباريسية منذ أواسط أربعينيات القرن.

يصرّح شتراوس ان سوسيير هو احد اثنين من اثروا في حياته الفكرية تأثيرا خلّاقا. ويسبب ذلك درس الظواهر الانسانية على أساس انها لغات، أي نظام: نظام القرابة، نظام الطوطمية، نظام الأساطير. وركّز على العلاقات بين وحدات كل نظام،

⁽⁸⁰⁾ ظ: علم اللغة العام، 107، محاضرات في علم اللسان العام، 135.

⁽⁸¹⁾ ظ: الأناسة البنائية، 1 / 43-45 و 83.

⁽⁸²⁾ ظ: الأناسة البنائية، 1 / 49-50.

وان معنى أي وحدة يتعدد بموقعها ضمن شبكة العلاقات لأي أسطورة⁽⁸³⁾. وهذا مثل واضح للمقوله السوسيـية ان اللغة شكل وليس جوهرا، فقيم العناصر ليست أصيلة فيها تحملها معها حيثما رحلت، إنما هي لاحقة. وهذا ما يرسخ من بنوية الظاهرة، فالأجزاء تفقد كل ما حصلت عليه بمجرد خروجها عن هذا الكل، والكلية بثابة الروح التي تفقدـها العناصر الخارجـة. وهذا ما يسـوغ التفسـير المـاـيت الذي يأخذ به شـتراوس.

لقد مـثلـتـ ثـانـيـةـ (الـلـغـةـ وـالـكـلامـ)ـ أـهمـيـةـ بـارـزـةـ فيـ منـهـجـ شـتراـوسـ.ـ فـالـأـسـاطـيرـ لاـ يـعـنيـ تـعدـدـهاـ شـبـيـناـ مـغـاـيـرـ؛ـ لأنـهاـ بـثـابـةـ الـكـلامـ،ـ وـهـيـ بـذـلـكـ تـخـضـعـ لـبـنـيـةـ تـنـظـمـهـاـ،ـ بـثـابـةـ الـلـغـةـ.ـ انـ كـثـرـ الـأـسـاطـيرـ لاـ تـخـرـجـ بـهـاـ عـنـ هـذـاـ الـانتـظـامـ،ـ وـانـ تـحـدـيدـ الـبـنـيـةـ هـيـ مـهـمـةـ الـأـنـاسـيـ (الـأـنـثـرـوـبـولـوـجـيـ).ـ وـلـاـ تـبـعـدـ أـنـظـمـةـ الـقـرـابـةـ عـنـ هـذـهـ الثـانـيـةـ،ـ فـمـظـاهـرـ الـسـلـوكـ الـاجـتمـاعـيـ الـمـخـلـفـةـ،ـ تـتـهيـ هـيـ الأـخـرـ إـلـىـ أـنـظـمـةـ قـرـابـةـ،ـ يـعـملـ عـلـىـ الـاهـتـدـاءـ إـلـىـ قـوـاعـدـهـ بـوـصـفـهـاـ مـعـايـرـ عـامـةـ لـلـسـلـوكـ الـاجـتمـاعـيـ.

اما عـلـاقـةـ شـتراـوسـ بـجاـكـوبـسـنـ،ـ فـهـيـ أـكـثـرـ عـمـقاـ،ـ إـذـ بـيـنـهـمـاـ صـدـاقـةـ وـثـيقـةـ بـمـسـتـوىـ ماـ بـيـنـهـمـاـ مـنـ عـلـاقـةـ فـكـرـيـةـ.ـ لـقـدـ سـافـرـاـ إـلـىـ اـلـخـرـبـ الـعـالـمـيـ الثـانـيـ إـلـىـ أـمـريـكاـ،ـ وـهـنـاكـ كـانـ كـلـ مـنـهـمـاـ يـسـتـمعـ إـلـىـ مـخـاصـرـاتـ الـآخـرـ،ـ قـبـلـ اـنـ تـوـطـدـ عـلـاقـتـهـمـاـ.ـ بـعـدـ ذـلـكـ اـسـطـاعـ شـتراـوسـ اـنـ يـتـعـرـفـ عـلـىـ نـحـوـ الـاسـتـكـشـافـ عـنـ طـرـيقـ جـاـكـوبـسـنـ عـلـىـ عـدـدـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ الـلـسـانـيـةـ،ـ فـيـ مـقـدـمـتـهـ مـخـاصـرـاتـ دـيـ سـوـسـيرـ وـأـبـحـاثـ جـاـكـوبـسـنـ وـتـرـوـيـتسـكـيـ فـيـ الـفـوـنـولـوـجـيـاـ الـتـيـ هـمـتـهـ كـثـيرـاـ مـنـ مـنـهـجـهـ.ـ وـقـدـ تـبـدـتـ الـعـلـاقـةـ الـحـمـيمـةـ فـيـ إـهـدـاءـاتـ الـكـتـبـ الـمـتـبـادـلـةـ بـيـنـهـمـاـ^(*).ـ يـقـولـ شـتراـوسـ عـنـ ثـمـرـةـ ذـلـكـ اللـقاءـ كـانـ كـلـ مـنـاـ يـسـتـمعـ إـلـىـ

⁽⁸³⁾ ظـ:ـ الـبـنـيـةـ وـمـاـ بـعـدـهـ،ـ 20ـ.

^(*) اهدى شـتراـوسـ بـمـهـهـ (الـبـنـيـةـ وـالـجـدلـ)ـ 1956ـ إـلـىـ جـاـكـوبـسـنـ بـمـنـاسـبـةـ عـيـدـ مـيـلـادـهـ السـتـينـ.ـ الـأـنـاسـةـ الـبـنـيـانـيـةـ،ـ 1ـ /ـ 253ـ.ـ فـيـماـ اـهـدـىـ جـاـكـوبـسـنـ مـنـ جـاـنـبـهـ كـتـابـهـ (الـاـتـجـاهـاتـ الـأـسـاسـيـةـ فـيـ عـلـمـ الـلـغـةـ)ـ إـلـىـ

المحاضرات التي يلقيها الآخر. لم اكن يومها اعرف شيئاً عن الألسنية، إلا ان جاكوبسن علمني الكثير. لقد علمني إشراق الألسنية البنوية التي تمكنت بواسطتها من ان أبلور في جسم من الأفكار أحلام اليقظة المتراصبة التي استوحيتها من مراقبة أزهار بربة في مكان ما من الحدود مع اللوكسمبورغ في بداية أيار / مايو من سنة 1940⁽⁸⁴⁾.

لقد اقترح شتراوس عدداً من المصطلحات على غرار الفونيم (الصوتيم)، فهنالك (الاسطوريم) Mytheme، ويعني به الوحدة الأسطورية الصغرى الدالة، والتي لا دلالة لها بذاتها، إذا خرجت عن الكل. وقد قايسه على الفونيم من حيث هو اصغر وحدة صوتية دالة، في حال استخدامه، وخلاف ذلك يفقد دلالته . وكذلك (الطبعيمات) Gustemes، معامل الطبيخ معاملة اللغة، وعلى أساس مفهوم (الاسطوريم) حلل شتراوس عدداً من الأساطير في مقدمتها (أسطورة أوديب) فوجد ان (الاسطوريمات) تتنظم في أضداد ثنائيات كتضاد الوحدات اللغوية.

ان أشكال التواصل الاجتماعي بحسب شتراوس، ثلاثة. هي: تبادل النساء وتبادل السلع وتبادل الرسائل. وان دراسة انساق القرابة والاقتصاد واللغة تنطوي على مشتركات، لأنها جميعاً تخضع لنهج واحد. غير انه يميز بين تواصل القرابة وتواصل اللغة، على أساس ان الأخير اسرع من الأول، فالزواج تواصل بطيء خلاف التواصل اللغوي. ويفسر ذلك ان موضوع الاتصال في الزواج وذاته الفاعلة من الطبيعة نفسها (النساء الموضوع والذات الفاعلة)، بينما لا يتمي المتكلم إلى طبيعة كلماته⁽⁸⁵⁾. ومع ذلك فان عملية تبادل النساء في المجتمعات القديمة تؤمن التواصل

شتراوس. علاوة على مقدمة كتاب جاكوبسن (ستة دروس في الصوت والمعنى) التي كتبها شتراوس.

⁽⁸⁴⁾ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن: فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط 1/ 1993، 130.

⁽⁸⁵⁾ ظ: الأناسة البنائية، 1/ 318 - 319.

بينهم، وإن ظواهر القرابة نوع من الظواهر اللغوية، يمكن الوصول إلى بنيتها عبر القيم الخلافية ومجموعة التقابلات الثنائية⁽⁸⁶⁾. لأن الزواج مثل اللغة يحقق التواصل عبر التبادل.

لقد استطاع شتراوس أن يطور المفاهيم الألسنية والفنونولوجية إلى مجموعة مختلفة من القضايا الأناسية (سفاح المحارم، علاقات القرابة، نظام العائلة، نظام الطبخ، تحليل الأسطورة)⁽⁸⁷⁾. ويحدد أحد دارسيه الأثر اللساني في تفكيره بثلاثة مبادئ: الأول هو ضرورة دراسة البنية الداخلية للغة قبل أن تدرس علاقتها بالنظم الأخرى (التاريخية والاجتماعية والنفسية). الثاني: أن الكلام، وهو الشكل المسموع من اللغة، يجب أن يحمل إلى عدد محدود من العناصر البسيطة (الфонيمات). والثالث: أن عناصر اللغة يجب أن تدرس على أساس علاقتها التبادلية. و العلاقات على نوعين: علاقات عمودية استبدالية يمكن إحلال بعضها محل الآخر، و علاقات أفقية تركيبية بين عناصر يمكن أن ترتبط معاً⁽⁸⁸⁾.

ثالثاً: السردية الشكلية

1- رولان بارت

يشير بارت نفسه إلى أن قراءاته لدو سوسيير قد تأخرت حتى العام 1956⁽⁸⁹⁾. وهو تاريخ موضع شك؛ لأنه يتقاطع، من جانب، مع ما يقوله غريماس: أن اكتشاف

⁽⁸⁶⁾ ظ: م.ن، 1/48.

⁽⁸⁷⁾ ظ: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن، 131 - 136.

⁽⁸⁸⁾ ظ: البنوية وما بعدها، 68.

⁽⁸⁹⁾ ظ: البحث عن فردينان دو سوسيير: ميشال اريفيه، ترجمة وقدم له وعلق عليه أ. د. محمد خير عمود البقاعي، مراجعة د. نادر سراج، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1/ 2009، 264 (المامش).

سوسير، وهو اكتشاف حدث بالاشراك مع بارت، كان في نهاية الأمر أكثر أهمية من غيره⁽⁹⁰⁾، كما جاء في كتابه (الجیراس جولیان غرماس مستجوبيا) 1987. وعلمون ان بارت وغرماس درسا في جامعة الإسكندرية في العام الدراسي (1949 - 1950) وهي المرحلة التي حدث اللقاء الأول بينهما. لذلك فمن المرجح ان يكون اكتشافه لسوسير قبل التاريخ الذي ذكره بست سنوات أو سبع. ومن جانب آخر لا يتفق ذلك التاريخ، كما يقول ميشال اريفيه مع ما في كتابه (الكتابة في درجة الصفر) 1953 الذي لا يخلو من احتكاك حتى لو كان غير مباشر مع سوسير⁽⁹¹⁾.

ومهما كان التاريخ الذي ابتدأ فيه بارت قراءة سوسير، فان ذلك يؤكّد ان تلقي البنويين للساني الجيل الأول تأخر إلى ما بعد ما قدمه شتراوس من دراسات لفتت إلى إمكانية الاستثمار المتعدد للسانيات.

ويرجع النموذج اللساني عند بارت إلى كتاباته الأولى، فكتابه (درجة الصفر للكتابة) 1953 يستعين باللسانيات، فمفهوم درجة الصفر للكتابة يعني الصيغة التي تشير إلى الحياد في الكتابة، وتجعل الأدب قريبا من الحياد ومن الصمت، على حافة الزوال، بدون تلك الزواائد التي تحيله إلى جمعجة وأكاذيب⁽⁹²⁾. ومن الواضح ان المفهوم مأنوذ عن الساني الدنماركي فيغو بروندال⁽⁹³⁾. ويعني مصطلحا محايدها غير منعوت أو محدد، فمثلاً تكون الصيغة الدلالية (الإخبارية) درجة الصفر بين أنواع

⁽⁹⁰⁾ م.ن، 259.

⁽⁹¹⁾ ظ: م.ن، 64 (المامش).

⁽⁹²⁾ درجة الصفر للكتابة : رولان بارت، ت. محمد برادة، دار الطليعة - بيروت والشركة المغربية للناشرين - الرباط، ط/1، 1980، 14. وللكتاب ترجمة أخرى: الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، ت. د. محمد نديم خشقة، مركز الإنماءحضاري - حلب، ط/1، 2002.

⁽⁹³⁾ ظ: في أصول الخطاب النصي الجديد، ت. د. احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط/2، 1989، 73 (المامش).

الأفعال الذاتية غير المؤكدة (الرغبة أو الشك) وبين أفعال الأمر والطلب في اللسانيات، تكون درجة الصفر في الأدب في الكتابة البيضاء المادئة والشفافة⁽⁹⁴⁾.

كما يكون النموذج اللساني حاضراً في كتابه (عن راسين) 1963، حين يبحث عن العلاقات والتقابلات، لا الملامح والموضوعات الاسمية التي تتكرر في كل المسرحيات⁽⁹⁵⁾.

ان علاقة بارت مع اللسانيات عموماً وسوسيير خصوصاً أوسع من حصرها في إطار الدراسات السردية التي قدمها. فبارت واحد من أهم منظري السيميائية، له فيها: (أساطير) 1957 و (مبادئ في السيميائيات) 1964 و (نسق الموضة) 1967 و (إمبراطورية العلامة) 1972. وكتابه الأول (أساطير)حظي بأهمية كبيرة، وعدا واحداً من أهم مؤلفاته. يقول عنه غرياس؛ انه مثل أفضل استخدام للسانيات سوسيير⁽⁹⁶⁾. والكتاب يتحدث عن الأساطير التي تطبع الحياة المعاصرة، وتحول بفضلها القيم الثقافية إلى قيم طبيعية. وهذا مكمن خطورتها، يقول جون ستروك: من يقرأ الكتاب يفقد كل براءة قد يشعر بها نحو الأيديولوجية الموجودة ضمناً في ابسط مظاهر الثقافة التي يعيش فيها، ومنهج بارت هو أن يمسك بشيء يبدو أنه بريء أو محайд من الناحية الأيديولوجية مثل الكتب التي تستخدم أدلة، أو سباق الدرجات المسمى Tour de France، أو علم التنجيم، وإن يكشف عما فيها من أخلاقية دخلت فيها سراً⁽⁹⁷⁾.

⁽⁹⁴⁾ ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 68.

⁽⁹⁵⁾ (استعارات لسانية في النقد) في ضمن، المواجهات في النقد الأدبي الحديث، ، 171.

⁽⁹⁶⁾ ظ: البحث عن فردينان سوسيير، 274.

⁽⁹⁷⁾ البنوية وما بعدها، 87.

كما أعاد بارت ترتيب العلاقة بين السيمياء واللغة، عاكساً التصنيف الذي وضعه سوسيير حين جعل اللغة جزءاً من أنظمة العلامات (السيمياء)؛ لأنها تختنق بالعلامات اللغوية⁽⁹⁸⁾، مقابل ذلك يذهب بارت إلى أن اللغة هي الأصل في كل الأنظمة السيميائية؛ لأن تلك لا يمكنها أن تدل بمفرده عن اللغة، إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة⁽⁹⁹⁾. وفي الحقيقة لا نجد أن بارت قلب المعاذلة السوسييرية، وإنما أقامها على أساس مختلف. فسوسيير يقيم تقسيمه على أساس مادة الموضوع (أنظمة العلامات)، فتكون اللغة نظاماً من بين أنظمة. بينما يقيم بارت العلاقة على أساس السبيبة، فاللغة هي السبب والأساس الذي تنشأ عنه كل أنظمة العلامات. وهنا يقترب بارت كثيراً من بنسنست في تحديده للأنظمة السيميائية بـ(النظام المفسّر) وـ(النظام المفسّر)؛ لأن النظام السيميائي لا يفسّر نفسه بنفسه، إنما يستعين بنظام آخر، و تكون اللغة، بوصفها نظاماً سيميائياً، المفسّرة للأنظمة الأخرى⁽¹⁰⁰⁾.

لقد كانت اللغة واحدة من القضايا المركزية التي حظيت باهتمام بارت، وقد منحته منهجاً ظل يستخدمه من كتاب إلى آخر. ويعود ذلك – كما تعلل إيديث كيرزوويل – إلى أنها لامست وترا حساساً عنده، وذلك لما يقوم عليه هذا العلم من رفض النظر إلى اللغة بوصفها كياناً مطلقاً، وتأكيده العلاقة التي تتوسط بين اللغة الموجودة واستخدامها الفعلي⁽¹⁰¹⁾.

⁽⁹⁸⁾ ظ: علم اللغة العام، 34.

⁽⁹⁹⁾ ظ: مبادئ في علم الدلالات: رولان بارت، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط2/1986، 28.

⁽¹⁰⁰⁾ ظ: (سيميولوجيا اللغة): إميل بنسنست، ت. سيزا قاسم، في ضمن، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية - القاهرة، 1986، 180-181.

⁽¹⁰¹⁾ عصر البنية، 180.

تتوزع المرجعيات اللسانية لبارت بين عدد من العلماء: دي سوسيير وحلقة براغ اللسانية وتروبتسكي وجاكوبسن وإميل بنفست وتشومسكي وهلمسليف، وتبارات آخر، كما يقر بارت "جعلت المنهج اللغوية ضرورية في كل دراسة نقدية بعيدة عن السلفية والماضوية الفكرية ... وطبعاً فردیناند دو سوسيير هو معلمي الأكبر في هذا المجال"⁽¹⁰²⁾. والذي ظل يعود إليه في أكثر أعماله.

لقد أثبتت ثنائية سوسيير (اللغة والكلام) ثراءً منقطع النظير في قدرتها التأثيرية على توليد ثنائيات شبيهة في مجالات مختلفة. وقد كان بارت من بين الذين استثمروها في مناسبات مختلفة: السرد، الطعام، الأزياء، وحتى السيارات والأثاث. وقد كان ذلك مبعث سخط بعض اللسانيين كجورج مونان الذي اتهمه بأنه يستخدم مفهومات لا يحكم السيطرة عليها ويطبق أدوات التواصل اللسانية على موضوعات غريبة عنها⁽¹⁰³⁾. وكذلك أندريله مارتينه الذي رفض الإشراف على أطروحته (نسق الموضة)⁽¹⁰⁴⁾.

إن المعركة التي خاضها بارت مع النقد الأكاديمي الفرنسي أو ما عُبر عنه (بالنقد اللانسني) (نسبة للناقد الفرنسي غوستاف لانسون 1875 - 1934) مثلاً بالنقد ريمون بيكار، تعود إلى أسس معرفية جديدة يقوم عليها النقد، وهي الأسس اللسانية المتحررة من النظرة التقليدية التي ترى في اللغة أداة عملية طيبة، أو (ديكوراً) للواقع الاجتماعي الذي يعرض من خلالها. فاللغة عند بارت هي كينونة الأدب وعالمه، أن

⁽¹⁰²⁾ النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوروبا، 287.

⁽¹⁰³⁾ ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 178 - 179.

⁽¹⁰⁴⁾ ظ: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة: أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت ونشرات الاختلاف - الجزائر، ط 1/ 2007، 81.

الأدب كله قائمه في فعل الكتاب [الكتابة]، وليس في فعل (التفكير)، و (الرسم)، و (الإحساس)⁽¹⁰⁵⁾.

من جانب آخر، يقوم المنهج السردي، الذي يعتمد اللسانيات عند بارت، على قضيتيْن أساسيتين، الأولى هي أن الخطاب جملة كبيرة أو ممتدة⁽¹⁰⁶⁾، متتجاوزاً بذلك النظرة التقليدية التي ترى فيها مجموعة من الجمل، ليكون بذلك الخطاب في السرد عائلاً للجملة في اللسانيات، وحين لا يتطابق الخطاب مع الجملة، فإن ذلك يعني أن له وحداته وقوانينه ونظامه⁽¹⁰⁷⁾. والأخرى أن موضوعية اللسانيات تعتمد تمييز مستويات التحليل، ومن ثم توصيف العناصر المميزة لكل مستوى، أي تفتت الظاهرة إلى وحدات، و البحث في خصائص كل وحدة على حدة. وهذا ما قام به بارت في تحديد مفهوم (البنية السردية) للقصص. فالباحث السردي بين خيارين منهجيين، الأول المنهج التجريبي الذي يصطدم اعتماده بعقبة لا إمكان في الخروج منها، فالاستقراء الذي يتطلبه يكاد يكون مستحيلاً أمام سيل غير متamed للقصص في العالم، وهذا ما التفت له بارت ووصفه بالرؤى الطوباوية⁽¹⁰⁸⁾. فتبرز الحاجة إلى المنهج الآخر وهو المنهج اللساني الذي يعتمد الاستنباط أو القياس بالمصطلح المنطقي؛ لأنّه يمكن من تجاوز تعدد القصص عن طريق القوانين العامة التي يبحث عنها، لتكوين حركته من العام إلى الخاص، وليس العام إلا (النظيرية) التي يمكن أن تتعكس في القصص قصة قصة. وهذا منهج بارت الذي جعله يفتت النص السردي إلى مجموعة مستويات مختلفة. وبعد التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب، يتقلّل إلى مستويات المعنى ثم الوظائف

⁽¹⁰⁵⁾ همسة اللغة، 15.

⁽¹⁰⁶⁾ ظ: م.ن، 28.

⁽¹⁰⁷⁾ ظ: مدخل إلى تحليل السرد بنبويا (ت. أبو زيد)، 94.

⁽¹⁰⁸⁾ ظ: مدخل إلى التحليل البنوي للقصص (ت. عياشي)، 28. وهذا النص غير موجود في: مدخل إلى تحليل السرد بنبويا (ت. أبو زيد) 91.

التي يضطر، لتعيينها تحديد أصغر وحدات السرد التي لها معنى، وان كل شيء في القصة له وظيفة مدام له معنى. وهذا مقتضى مفهوم البنية. ومادامت الوظيفة وحدة مضمونة⁽¹⁰⁹⁾، فان هذا التصنيف لساني بخت، فالمعنى، كما يحدد ببنفسست هو قدرة الوحيدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى. ومعنى الكلمة يتحدد بالتأليفات التي تحقق بها وظيفتها اللغوية، أي انه بمجموع علاقاتها، المكنته بكلمات أخرى⁽¹¹⁰⁾. فمعنى الكلمة هو وظيفتها في سياق ما. كما انه يستند إلى بنفسست أيضا، في تمييزه بين العلاقات التوزيعية (إذا كانت العلاقات القائمة في المستوى نفسه) والعلاقات الادماجية (إذا أخذت من مستوى إلى آخر)⁽¹¹¹⁾، للتفريق بين نوعي الوحدات. كما يعتمد تفريقي جاكوبسن بين المحور الاستعاري والمحور الكثائي، حين يقسم الوحدات على: وظيفية ذات روابط كثائية، وعلاقات ذات روابط استعارية⁽¹¹²⁾. بعد ذلك ينتقل إلى تحديد نحو الوظائف أو القواعد التي ترتبط بمحاجها الوظائف. وهكذا يمضي بارت في تصنیفات متواالية تخص (الأفعال) و (السرد) و (نظام القصة).

وفي خضم ذلك، تحضر في تعقيدات بارت كل من تقسيمات دو سوسير⁽¹¹³⁾ – حتى قبل لا رولان بارت ولا غريغاس من دون سوسير⁽¹¹⁴⁾ – وكذلك جاكوبسن –

⁽¹⁰⁹⁾ ظ: مدخل إلى التحليل البنوي للقصص (ت. عياشي)، 41.

⁽¹¹⁰⁾ (اللغة والأدب): ترجمتان تودوروف في ضمن، اللغة والخطاب الأدبي، اختارها وترجمها سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1993، 47. (والباحث احد فصول كتاب شعرية الترش).

⁽¹¹¹⁾ ظ: مدخل إلى التحليل البنوي للقصص (ت. عياشي)، 35-36.

⁽¹¹²⁾ ظ: م. ن، 46.

⁽¹¹³⁾ ظ: النقد البنوي الحديث، 270.

⁽¹¹⁴⁾ ظ: البحث عن فردينان دو سوسير، 34.

الذي يقول فيه انه قدم للأدب هدية جميلة جدا، هي اللسانيات⁽¹¹⁵⁾ - اخذ عنه مفهوم اللهجة الفردية (الحبسة)⁽¹¹⁶⁾، وعن هلمسليف تعريفه للخطاب⁽¹¹⁷⁾، ومستويات اللغة الثلاثة عنده⁽¹¹⁸⁾، والفراغ النصي⁽¹¹⁹⁾. كما اخذ عن بنفسست تمييزه بين العلاقات التوزيعية والعلاقات الادماجية، كما تقدم.

غير ان جونثان كلر يعتقد ان أكثر المعالجات خلطا لأراء بنفسست هي تمييز بارت بين السرد الشخصي الذي يتحدد بضمير المتكلم او ما يمكن ان يكون بضمير المتكلم، والسرد غير الشخصي الذي يتحدد بضمير الغائب ولا يمكن تحويله إلى ضمير المتكلم، ذاهبا إلى انه قلب المقولات، يجعل الجمل غير الشخصية، بحسب نموذج بنفسست، جملة شخصية، في الوقت الذي ادعى فيه افتفاءه⁽¹²⁰⁾. وكذلك اخذ عن إدوارد ساير (1848-1939)⁽¹²¹⁾، وجون فيرت (1890-1960)، وتشومسكي (1928-1928)⁽¹²²⁾، ومارتينه ... الخ.

⁽¹¹⁵⁾ ظ: همسة اللغة، 233.

⁽¹¹⁶⁾ ظ: عصر البنوية، 184. وللمزيد عن مفهوم الحبسة، ظ: أساسيات اللغة: رولان جاكوبسن وموريس هالة، ت. سعيد الغامبي، دار الكلمة والمركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1/ 2008، 107-144.

⁽¹¹⁷⁾ ظ: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث؛ د. يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 1/ 2009، 131.

⁽¹¹⁸⁾ ظ: عصر البنوية، 183.

⁽¹¹⁹⁾ ظ: النص الروائي، 59.

⁽¹²⁰⁾ ظ: الشعرية البنوية، 238-239.

⁽¹²¹⁾ ظ: النقد البنوي الحديث، 270.

⁽¹²²⁾ رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 75.

- 2 - تزفيتان تودوروف:

يطبع تودوروف إلى تشيد نحو سردي عابر للثقافات وعابر للتاريخ، يكون قادرًا على توصيف بنية أي قصة، في أي زمان وأي مكان، ولذلك لا يسعى، في فحصه لأي قصة، أن يدرسها بوصفها عملاً مترداً، وإنما ما يمكن أن تسهم فيه بتوصيف تلك البنية المجردة المكونة (للنحو السردي).

إذا كان المنطق يعني بقوانين التفكير، والتفكير نوع من التحدث الداخلي⁽¹²³⁾، فإن قوانين الكلام الخارجي يمكن أن تكون شبيهة بها، للشبه الواضح فيهما. وإذا كان النحو نشأ بالتأثير الواضح بالمنطق، فإن قوانين القصص أو نحوها، يمكن أن ينشأ بالتأثير بالنحو للصلة ذاتها بينهما، فكلاهما موضوعه اللغة. إن محمل هذه القوانين تؤكدحقيقة طالما كانت الباعث وراء كل الدراسات البنوية هي الوصول لتلك البنية المجردة اللاحاتارينية الأساسية لكل النشاطات الإنسانية المختلفة، فخضوع التفكير والكلام والقصص لنظم يمثل تحجيمات مختلفة لحقيقة هي بنية الإنسان. فالصورة التي قدمها تشومسكي عن النحو العالمي، تعطي نفس الافتراض الذي قدمته الصورة السابقة عن عالمية المنطق⁽¹²⁴⁾ وعلى غرار ذلك سعى تودوروف أن يقدم صورة عالمية للقصص، فإذا كانت القصص بنية سطحية، فإن لها قواعد تمثل بنية عميقة.

يعمد تودوروف في (ال نحو الديكاميرون) 1969، على غرار مستويات بنية الجملة، إلى دراسة القصص على وفق مستويات ثلاثة: المستوى الدلالي والمستوى النحوي والمستوى اللغوي⁽¹²⁵⁾. وفي المستوى النحوي – الذي هو محل عنایته – قام باختزال الخطاب إلى وحدات محددة هي باختصار المسند والمسند إليه، مستلهما هاريس

⁽¹²³⁾ ظ: اللغة واللغويات: جون لويتز، ت. محمد العناني، دار جرير عمان، ط1/ 2009، 217.

⁽¹²⁴⁾ اللغة واللغويات، 218.

⁽¹²⁵⁾ ظ: (الأنواع الأدبية): تزفيتان تودوروف في ضمن، القصة الرواية المؤلف ، 52.

(1909-1992) في تحليل النحو السردي، تحليلاً في مفهوم التحويل الاستدلالي: تدخل الجملتان في علاقة تحويلية، عندما يكون مستند أحدهما تحويلاً للأخر. ميّزا بين تحويل بسيط يقتضي تغيير أو إضافة عامل يخصص المستند (نعبر فيه من جملة (س يعمل ن) إلى جملة (س ينطظ أن يعمل ن)، وتحويل معقد يدخل مستند آخر، يتعلق بالأول (كالعلاقة بين الجملتين (س يعمل ع) و (س يروي أن ع قد يرتكب جريمة). وفي دراسته للبنية السردية يتعدى لسانيات الجملة⁽¹²⁶⁾.

كما يميّز في تحليله النحوي بين وحدتين أساسيتين للبنية: القضايا Propositions والمتاليات Sequences. والقضايا هي عناصر النحو الرئيسية التي تتألف من أحداث غير قابلة للاختزال (س يغازل ص). أما المتاليات فهي مجموعة متراقبة أو عدد من القضايا القابلة للتأليف قصة مستقلة كاملة وقد تحتوي القصة متاليات عديدة: لكن يجب أن تحتوي على متالية واحدة على الأقل⁽¹²⁷⁾. في معرض المقابلة مع النحو تكون القضية شبيهة بالجملة، أما المتاليات فهي شبيهة بالخطاب.

ويستمر تودوروف في مثائله النحوية لتحقيق تجزيدات اختزالية، فتكون الشخصيات الروائية أسماء وسماتها صفات، والأحداث التي تقام بها أفعالاً. والقضية، كما الجملة، تكون من اسم وصفة و فعل. ثم يقوم بتقسيم ثلاثي لأركان القضية، تدرج تحته كل احتمالات الصفة (الحالات والخصائص الداخلية والظروف الخارجية) والأفعال (تغير وضع وارتكاب جرم أو تجاوز، والعقاب)⁽¹²⁸⁾. ثم يواصل تقسيماته النحوية وما يتبع عنها من تقسيمات أخرى⁽¹²⁹⁾.

⁽¹²⁶⁾ ظ: العلاماتية وعلم النص إعداد و. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2004، 122-123.

⁽¹²⁷⁾ البنية وعلم الإشارة، 89.

⁽¹²⁸⁾ ظ: نظرية الرواية، 43-44.

⁽¹²⁹⁾ ظ: الشعرية البنوية، 254 والبنية وعلم الإشارة، 90-91.

ويميز بين القسمين (الوصف والفعل) لأنهما أكثر تداخلاً، بخلاف الأسم. إذا كان المسند في القضية يصف حالة توازن أو عدم توازن فذلك وصف. أما إذا كان يصف الانتقال من حالة توازن إلى أخرى فهو فعل⁽¹³⁰⁾. فالفعل في القضية يرتبط بسيرورة حديثة، بينما يتميز الوصف بنوع من الثبات. وهنا يعلل ترنس هوكرز جفاف القواعد النحوية التي يعرض لها تودوروف بسبب قلة عنايتها بالمضمون “ فهي تماثيل على نحو واضح قواعد اللغات التي يقترحها اللسانيون البنويون والتي لا تكون فيها لمسألة المعنى أية أهمية آنية للنحوبي، والتي يعتبر اعظم جريمة فيها الخلط في المستويات: أي استخدام مستوى المعنى تسويغاً لسلوك لغة ما على المستوى المختلف تماماً لبنيتها”⁽¹³¹⁾. فيما يشكك جونثان كلر في ”صحة مقولاته، لمجرد أنها مستمدة من (النحو عام)“⁽¹³²⁾.

وإذا كانت أركان القضية هي العمدة، بالتصنيف النحوي، فهناك أيضاً الفضيلة، وتشمل: الصوت والوجه والصيغة وزمن الفعل ... الخ⁽¹³³⁾.

لقد قامت اللسانيات، كما يصف تودوروف بدور الوسيط في المنهجية العلمية عند البنويين؛ في صراحة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة⁽¹³⁴⁾. وفي الحقيقة فإن علاقة تودوروف مع اللسانيات تتعدى حدود الإيحاء بالمنهج ومسايرة الدقة العلمية فيها، إلى ما هو أبعد. فهي تمثل المنهج وما فيه من مصطلحات وتقسيمات ومفاهيم وأدبيات مختلفة، دخلت كلها في عملية التمثل لتحويلها إلى آليات ومفاهيم نقدية، وإن كانت ذات أصول لسانية في كتاباته. وشكل هذا الملمح واحداً من أهم

⁽¹³⁰⁾ ظ: نظرية الرواية، 46.

⁽¹³¹⁾ البنوية وعلم الإشارة، 90 - 91.

⁽¹³²⁾ الشعرية البنوية، 255.

⁽¹³³⁾ ظ: نظرية الرواية، 47.

⁽¹³⁴⁾ الشعرية البنوية، 27.

خصائص كتابات تودوروف التي ظلت تنتمي للأصول اللسانية. ويأتي دو سوسير في طليعة اللسانيين الذين تركوا أثراً كبيراً في كتابات هذا الجيل وتودوروف خصوصاً. ففي مقالته المبكرة (مقولات السرد الأدبي) 1966 يذهب، مستلهماً العلاقات السياقية عند دو سوسير إلى أن معنى عنصر من عناصر العمل أو وظيفته، هو الإمكانية التي يتتوفر عليها ليرتبط مع عناصر آخر فيه، ميّزاً في ذلك بين المعنى والتأويل، من حيث إن المعنى يخضع لنسق النص، فيما يخضع التأويل لنسق الناقد أو المؤول⁽¹³⁵⁾.

ومن أبرز مظاهر تأثير تودوروف بجاكيوبسن معاملته النص الروائي على أنه رسالة يُرسل إلى مستقبل، وما يترتب على ذلك من وظائف ومظاهر وصفات عملية للرسالة، علاوة على اطراف عملية الإرسال، مهتماً بنظرية التوصيل عنده. ولعل ذلك أحد أسباب اختيار تودوروف لرواية (العلاقات الخطيرة) - وهي رواية رسائل - ثموجا تحليلياً⁽¹³⁶⁾.

ومن بين أهم اللسانيين الذين أثروا به تأثيراً كبيراً إميل بفنست (1902-1976) فقد أخذ عنه تعريفه للخطاب في أنه كلام موجه من مُرسل إلى مستقبل، كما أخذ عنه وعن الشكلانيين من قبله، تميّزه بين القصة Histoire^(*) والخطاب Discourse بوصفهما جزءاً من النظام اللغوي المتكامل⁽¹³⁷⁾. وتقسيم بفنست لهذا الذي رود في

⁽¹³⁵⁾ ظ: (مقولات السرد الأدبي): ترفيطان تودوروف، ت. الحسين سبحان وفؤاد صفا في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي، 40.

⁽¹³⁶⁾ ظ: الأدب والدلالة، 9-43 و83.

^(*) يقع بعض المترجمين في الاشتباه بالتمييز بين Histoire و History في الفرنسية، فيترجم الأولى بالتاريخ مرة والقصة مرة أخرى، وال الصحيح أنها قصة مقابل story في الإنكليزية ، ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين، (ت. د. قاسم المقادد)، 268 و350.

⁽¹³⁷⁾ ظ: المصطلح السردي، 63.

مقالته المهمة (علاقات الزمن في الفعل الفرنسي) 1959 المنشورة في ضمن (قضايا اللسانيات العامة)، يتصل بتمييزه بين التلفظ *Enunciation* والملفوظ *Utterance*. والأول يعني فعل تحول اللغة إلى ملفوظ بواسطة متلفظ⁽¹³⁸⁾. و يقتضي أن يصدر الملفوظ من متكلم متوجهاً إلى مخاطب، فالتلفظ يقترن بعملية التقابل بين هذين الطرفين وفيه علامات تشير إليهما كالضمائر والظروف وأسماء الإشارة وغيرها التي تؤكد ذاتية التلفظ و زمانيته. أما الملفوظ فيعني النص اللغوي بوصفه مستقلاً عن المتكلم. ويختلف مفهوم الخطاب، من حيث هو تلفظ، عنه من حيث هو ملفوظ. وما يعتمد له تودوروف هو تعريف بنفسه له من حيث هو تلفظ يقتضي التواصل.

يقصد بنفسه من القصة تقديم الواقع الذي حدث في لحظة من الزمن دون تدخل الرواية في مجرى السرد، في حين أنه يعرف الخطاب بأنه أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الرواية التأثير على المستمع بطريقة ما⁽¹³⁹⁾. ومصطلحات بنفسه لسانية وليس سردية، مثلما قد تبدو. فالراوي الذي يقصده الطرف المسؤول عن عملية التواصل اللغوي في التخاطب، من حيث حضوره في ملفوظه أو غيابه عنه، ففي القصة يختفي الشخص المسؤول عن الخطاب وراء ستارة ضمير الغائب (الشخص الثالث) فلا تميز ذاته لغوية، كما تعيب ظروف الزمان والمكان فيعود السرد بلا سارد، بينما يتميز الخطاب باستخدامه للضمائر الدالة على أطراف التخاطب (أنا وأنت)، فتبرز الملامح الذاتية للسارد.

ان تقسيم بنفسه يقوم على تمييز أزمنة الأفعال (اللغة الفرنسية) فالزمن التام يقيم اتصالاً بين الماضي (الحدث) والحاضر (الكلام)، وهو ينتمي إلى الخطاب، من حيث ان مرجعه الزمني أي مرجع الخطاب هو حاضر الكلام، بينما مرجع القصة هو

⁽¹³⁸⁾ معجم السرديةات، 110.

⁽¹³⁹⁾ (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 48.

ماضي الحدث. والتمييز الحاسم هو الذي يقوم بين أشكال تضم إحالة إلى موقف التلفظ وأشكال لا تفعل ذلك. ان ضمائر المتكلم والمخاطب، تستبعد من ثمة من نظام القصة، مثلما يتم استبعاد ضمائر الإشارة التي تعتمد في معناها على موقف التلفظ (الآن، هنا، منذ سنتين، الخ)⁽¹⁴⁰⁾. فالخطاب يعتمد لفظياً على الكلام الذي يعيه الراوي لأحدى شخصياته، وهذا ما يميّزه عن القصة، لذلك تؤول الاختلافات بينهما إلى موضوعية القصة وذاتية الخطاب، والموضوعية والذاتية هنا لسانية صرفة، فالخطاب يكون ذاتياً كلما اندمج، صراحة أو ضمناً بضمير المتكلم، أما موضوعية القصة فتتحدد على العكس من ذلك من خلال غياب أي إحالة على الراوي، "والحقيقة انه لا وجود لأي سارد. فالأحداث ظهرت مثلاً تقع تبعاً لظهورها في افق القصة، لا أحد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها"⁽¹⁴¹⁾. كما يقول بنفسه.

يتصل مفهوم الخطاب عند بنفسست، بنظرية الضمائر التي خالف فيها التقسيم السائد الذي مفاده ان الضمائر تقسم على ضمير الشخص الأول (أنا) وضمير الشخص الثاني (انت) وضمير الشخص الثالث (هو). أما استبعاد بنفسست فمفاده ان الشخص الثالث يعمل وظيفياً كشرط إمكانية الشخص الأول والثاني. فالشخص الثالث هو عبارة عن (لا - شخص)، وهي حالة يكشف عنها الصوت المحايد العائد للرواية أو للسرد أو للوصف - وهو صوت الدلالة⁽¹⁴²⁾. أي ان اللغة تتأسس - بوصفها أداة تواصل بين متكلم ومستمع - على ضميري التواصل (أنا وانت)، أما (هو) فليس كذلك لهذا يستبعد أنه لا يعبر عن شخصية لغوية. ان تميزات بنفسست

⁽¹⁴⁰⁾ الشعرية والبنية، 237.

⁽¹⁴¹⁾ (حدود السرد): جيرار جينيت، ت. بتعيسى بو حالة في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي ،

.79

⁽¹⁴²⁾ خسون مفكراً أساسياً معاصرًا، 96.

النحوية المتصلة بالأزمنة والضمائر، تتوافق مع مفهوم وجهة النظر بحسب مشاركة الراوي أو عدم مشاركته في السرد⁽¹⁴³⁾.

ان تودوروف، وان كان يستعيض المصطلحين (القصة والخطاب) من بنفسه، يبتعد عنه في فهمها، فيميز بين القصة بوصفها مجموعة حوادث، والأسلوب أو وجهة النظر التي تروى القصة من خلالها هو (الخطاب). بينما كان بنفسه يميز عن طريقهما بين أسلوبين: الأول الذي تغيب علاقة المرسل - المرسل إليه التي يتم عرضها بوساطة ضمير المتكلم والمخاطب هو (القصة). والآخر الذي تكون فيه العلاقة حاضرة هو (الخطاب) وحيثند لا يكون هنالك أي سارد، مثل السرد التاريخي، لذلك يقنان على طرف نقيض فيما يخص علاقة المرسل والمرسل إليه التي هي علاقة ملزمة لكل نص⁽¹⁴⁴⁾.

تودوروف يعتقد بوجود راوٍ ضمني، فأي نص بوصفه قصة خالصة، لا يمكن له إلا ان يشتمل على ملامح تميز موقفاً سردياً معيناً⁽¹⁴⁵⁾.

وبعد ان يميز تودوروف بين القصة والخطاب على أساس ان زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خططي⁽¹⁴⁶⁾ - هذه الفكرة تعود إلى دي سوسيير في خطية اللغة واستبعاد إمكانية النطق بكلمتين معاً⁽¹⁴⁷⁾ - يشرع بتقسيم كل منها. فالقصة تقوم على مستويين منطق الأحداث، وعلاقة الشخصيات بعضها ببعض⁽¹⁴⁸⁾. أما

⁽¹⁴³⁾ ظ: النص الراوي، 77.

⁽¹⁴⁴⁾ ظ: (الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر): آن بانفيلد، ت. بشير القرني في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي ، 123-124.

⁽¹⁴⁵⁾ ظ: الشعرية البنوية، 238.

⁽¹⁴⁶⁾ ظ: (مكونات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 55.

⁽¹⁴⁷⁾ ظ: محاضرات في علم اللسان العام، 181.

⁽¹⁴⁸⁾ ظ: (مكونات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 42-54.

الخطاب، فيميز فيه بين ثلاثة مستويات: زمن السرد وفيه يتم التعبير عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ومظاهر السرد (جهاته) وهو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف الرواوي وأنماط السرد (صيغة) وهي أنواع الخطاب المستعمل من طرف الرواوي لنقل القصة⁽¹⁴⁹⁾.

ان تودوروف، في تقسيمه للخطاب يقوم بنسخ تحليل الفعل بحسب زمانه Time وجهته Aspect وصيغته Mode، لذلك فان "مكونات الخطاب الروائي" بحسب هذا التصور هي مكونات الجملة الفعلية. وهذا التماثل بين الجملة الفعلية والخطاب الحكائي هو الذي على أساسه يمكن ان نقيم تحليلاً بويطيقياً للحكي⁽¹⁵⁰⁾.

لقد كانت ثنائية بفنست (القصة والخطاب) اقرب إلى تودوروف من ثنائية الشكلاني توماشفسكي (المتن الحكائي) Fable و (المبني الحكائي) Subject⁽¹⁵¹⁾؛ لأن الشكلاني لم يتمكن من استخراج أساسها اللغوي، لأنها اقتصرت على حالات القلب الزمانية المتعلقة بالتقديم والتأخير للأحداث⁽¹⁵²⁾.

ان الأساس اللساني هو المبدأ الذي يعتقد بموجبه تودوروف مشكلة وجهة النظر عند هنري جيمس وجان بويون من بعدهم. فدراساتهم لم تأخذ بالحسبان طبيعتها اللغوية، فواسطة السرد اللغوية بين الحدث والقارئ تجعل من (أنا) الرواوي غير (أنا) الشخصية، ففاعل المتكلم غير فاعل الحدث. وتكون مشكلة (وجهة النظر) بكاملها في درجة الشفافية للـ (هو) اللاشخصية في القصة وعلاقتها بـ (أنا) الخطاب⁽¹⁵³⁾.

⁽¹⁴⁹⁾ ظ: م.ن، 55 - 65.

⁽¹⁵⁰⁾ تحليل الخطاب الروائي، 30

⁽¹⁵¹⁾ ظ: نظرية النهج الشكلي، 180.

⁽¹⁵²⁾ ظ: (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 49 - 50.

⁽¹⁵³⁾ م.ن، 50.

ويسعى تودوروف في (الشعرية) 1969 ان يبدأ من حيث انتهت الدراسات اللسانية في عدد من القضايا المشتركة بينها وبين نظرية الأدب، ففي المظهر الدلالي بين انه قد تناولته اللسانيات بتفصيل لكنها مع ذلك، لا تخلو من نقص - فيما ينخص الناقد وليس اللساني - كافتصارها على الدلالة اللفظية دون الإيحائية والاستعمال الأدبي واعتماد الاستعارة. والأمر الآخر أنها لا تتجاوز حدود الجملة، بينما يسعى النقد لدراسة الخطاب⁽¹⁵⁴⁾.

كما يتبع اللسانيات في أكثر من مورد، كتقسيمه للعلاقات في النص الأدبي: علاقات حضورية تقوم بين عناصر من داخل النص نفسه وعلاقات غيابية تقوم بين عناصر في النص وأخر خارجه كالزمن. ويشير ان هذا التقسيم يستند إلى تقسيم لساني⁽¹⁵⁵⁾. وكذلك في موضوعات آخر يتطرق لها الكتاب: المظهر الدلالي وسجلات الكلام والمظهر اللفظي والمظهر التركيبي. وهذه مستويات الدراسة اللسانية.

ان المنهج السردي ينسخ أحيانا التقسيمات التي تعتمدتها اللسانيات نسخا يقي على طبيعتها وتسمياتها، فإذا كانت هناك علاقات توزيعية وعلاقات تكاملية فهنا أيضا في السرد علاقات توزيعية وتكاملية، بل يصل الأمر إلى درجات أكثر من هذا، فليست الجمل وحدتها تقسم ، في النحو إلى مبنية للمجهول ومبنية للمعلوم، فهناك قصص مبنية للمعلوم كالقصص المألوفة، وأخر مبنية للمجهول كالقصة البوليسية التي يدور البحث فيها عن الفاعل، كما ان هناك قصصا خبرية وأخر إنسانية وثالثة شرطية. وغير ذلك من التقسيمات التي تناولت تقسيمات نحوية أو لسانية⁽¹⁵⁶⁾.

⁽¹⁵⁴⁾ ظ: الشعرية، 33.

⁽¹⁵⁵⁾ ظ: م.ن، 31.

⁽¹⁵⁶⁾ ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، 400-405.

لقد مارست اللسانيات تأثيراً واسعاً في فهم الشخصية الروائية. وتجلى ذلك عند تودوروف، كما عند البنويين الآخرين، بمسارين: الأول إعادة النظر في مدلول الشخصية وقيمتها، إذ لم يعد تعقيدها وغناها النفسي محور التقويم، فقد شكل مفهوم الوظيفة محوراً جديداً في ذلك من خلال النظر للتعارضات وال العلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الرواية، فلا ينبغي المطابقة دائمًا بين الشخصية ومدلولها⁽¹⁵⁷⁾.

ان المهمة الوظيفية للشخصية في البنوية سوّقت النظر إليها على أنها علامة Sign لها دال ومدلول، لكنها تختلف عن العلامة اللغوية من حيث ان الأخيرة جاهزة مسبقاً، خلافاً لها، فهي لا تكون علامة إلا حين تدخل النص السردي، وأن دالها هو اسماؤها وصفاتها، أما مدلولها فمجموع ما يقال عنها على امتداد النص؛ لذلك لا يكتمل مدلولها إلا عند نهاية النص، أي عندما يقال كل شيء عنها⁽¹⁵⁸⁾.

ان مثل هذه التصورات تحاول الإفادة من اللسانيات المعاصرة، ولا تعمد إلى إعادة صياغة المادة اللسانية بما يناسب الشخصية التي تختلف اختلافاً يتنا عن العلاقات اللغوية، وإنما تعمد إلى تطبيقات اختزالية مباشرة لترسيمات معتمدة سابقاً، زيادة على ضعف المردود النقدي الناتج عن هذا الفهم.

والمسار اللساني الآخر الذي اعتمدته تودوروف، ما ذهب إليه من ان الشخصية قضية لسانية، وانها كائن ورقي يتكون من مجموعة كلمات، وليس من جوهر نفسي، كما كان ينظر لها⁽¹⁵⁹⁾.

⁽¹⁵⁷⁾ ظ: بنية الشكل الروائي، 214.

⁽¹⁵⁸⁾ ظ: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حيدر حمداني، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 3/ 2000، 51.

⁽¹⁵⁹⁾ ظ: مفاهيم سردية، 71.

ان فهم الشخصية مرّ بأطوار حضارية مختلفة، وكانت كل مرحلة تفرض مرجعيتها على أساس السيادة الفكرية لقضية أو اتجاه. لذلك يمكن تقسيم هذه المراحل على ثلاث:

المرحلة الأولى: مرجعية الواقع، وهذه تعود إلى نظرية المحاكاة الإغريقية (أفلاطون وأرسطو) ويكون تقويم الشخصية فيها قائماً على أساس مطابقتها للواقع.

المرحلة الثانية: المرجعية النفسية، و تعود إلى كتابات فرويد والتحليل النفسي. ويجري فيها تقويم الشخصية على أساس خناها النفسي وتعقيده نزوعها ورغباتها.

المرحلة الثالثة: المرجعية اللسانية، و تعود إلى ما تركته أبحاث دو سوسير واللسانيين من بعده. وتمثل الإعلان الرسمي لها بكلمة تودوروف السابقة التي يقطع فيها كل المراجعات السالفة للشخصية (الواقعية والنفسية) باستثناء اللغة.

3- جيار جنيت

إذا كان تودوروف أكثر السردية استجابة للنموذج اللساني، فإن جنيت (1930-) هو الذي استطاع أن يصوغ النظرية السردية بشكلها الأمثل. و يحدد منذ البداية، في عمله الأبرز (خطاب الحكاية) في (أشكال 3)^(*) 1972، انه يقتصر على دراسة الخطاب السردي، أي من خلال الوساطة اللغوية للقصة، لكن المعنى الذي يعتمد، بوصفه مبدأ في دراسته، يستتبع دراسة المعنيين الآخرين اللذين يشير اليهما (القصة بوصفها مجموعة أحداث) (القصة مروية من طرف راوٍ أو السرد)⁽¹⁶⁰⁾.

^(*) سمي جينيت ثلاثة من كتبه باسم واحد Figures (أشكال 1) 1966 و(أشكال 2) 1969 و(أشكال 3) 1972 مستلهما مفهوم الشكل في الدراسات البلاغية عند جان بولان في عد البلاغة نسقاً من الأشكال. ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين، (ت. المداد)، 291-292.

⁽¹⁶⁰⁾ ظ: خطاب الحكاية، 37-38.

ان المائلة السردية مع النحو يجريها جنباً على أساس التحويل أو الاختزال الج humili للعمل القصصي (ملحمة الاوديسة) لوميروس ورواية (بحثاً عن الزمن الصائب) مارسيل بروست. وما المثالان المفضلان عنده. وعلى ذلك تتحول الملحمة إلى جملة (عوليس يعود إلى إيقافه) والرواية إلى جملة (مارسيل يصير كاتباً). وبهذا الاختزال يمكن تصنيف قضايا الخطاب على مستويات على غرار مستويات الفعل في اللسانيات وهي: الزمن Tense والمصيغة Mode والجملة Aspect⁽¹⁶¹⁾.

يبدو مشروع جنباً، منذ بدايته يتميّز إلى الأساس اللساني انطلاقاً من الموضوع المدروس (الخطاب) إلى أساس التقسيم المعتمدة، ولا يبعد عن ذلك المصطلح المستخدم عنده، فمصطلاح (المصيغة) مثلاً مصطلح نحوي، يتصل بالفعل. جاء عنه في أحد المعاجم الفرنسية: أسم يطلق على صيغ الفعل المختلفة المستعملة لتأكيد الأمر المقصود تأكيداً كثيراً أو قليلاً، وللتغيير عن... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل⁽¹⁶²⁾. وجنبت يستعمله يعني قريب من هذا. وكذلك المصطلحات الأخرى.

وحيث ينتقل من التقسيم الأساس إلى تفريعات كل قسم لا يغادر التنظيم اللساني، ففي القسم الأول (الزمن) الذي يفرعه على عدد من الفروع، يقسم زمن الحكاية على زمن الشيء المروي وزمن الحكاية. ويصف الزمن الأول بأنه زمن المدلول والأخر بزمن الدال⁽¹⁶³⁾. وهو تقسيم لا تخفي انتماطه السيميائية.

⁽¹⁶¹⁾ ظ: م.ن، 41.

⁽¹⁶²⁾ م.ن، 43 (المامش) و 177.

⁽¹⁶³⁾ ظ: خطاب الحكاية، 45. يبدو تقسيم جنبت هذا غير دقيق بتصرّر سوسير؛ لأن المدلول ليس المرجع، وإنما ركن العلامة Sign، فيكون التقسيم الأصح: زمن المرجع – زمن الدال، لأن طرفي القسمة عنده يقعان داخل العلامة، وهذا يفترض أن يقع الزمان اللذان يتحدث عنهما داخل الخطاب أيضاً، وهو ما لا يقصد.

و حين يتقل إلى التواتر السردي (تكرار الحدث أكثر من مرة)، يقول جنیت ان النقاد والمنظرين لم يلتقطوا إليه، بينما هو أمر مشهور لدى النحاة تحت مقوله الجهة Modality وهو عنده مظاهر أساس للزمن السردي. ويعتمد في توصيفه للتكرار، من حيث ان تكرار أي حدث لا يكون على نحو التطابق، مستعينا بما ي قوله دو سوسيير في العلاقات السياقية ومثاله الشهير عن القطار المنطلق من باريس إلى جنيف⁽¹⁶⁴⁾.

والتقسيمات التي يقدمها: ما حدث مرة يروى مرة، وما حدث أكثر من مرة يروى أكثر من مرة، وما حدث مرة يروى أكثر من مرة، وما حدث أكثر من مرة يروى مرة، هي تقسيمات منطقية رياضية، تقوم على التقابل، يصرع بعض مصطلحاتها على أسس لسانية، فيقترح لسرد ما حدث مرة ويروي مرة - أكثر صور السرد شيوعا - مصطلحا هو Singultive ويعني النمط الأحادي. أو ما يترجمه بعضهم به (الحكاية التفردية) مصوغ على غرار التواتري Superlative⁽¹⁶⁵⁾.

ومن المصطلحات الأخرى التي تعود إلى مراجعات لسانية مصطلح المقام أو العنون السردي Narrative instance الذي يدل على القائم بالفعل السردي بمستوياته (المؤلف، والراوي، والشخصية) والمتنقي السردي (القارئ، والمروي له). والمصطلح في دلالة اللسانية يتعلق بذاتية الفعل حين ميز ب بنفسست بين القصة والخطاب، أو بين صيغ تحيل إلى موقف التلفظ وصيغ لا تميّز (التلفظ والملفوظ)⁽¹⁶⁶⁾.

لقد كانت ثنائية القصة والخطاب من أكثر الثنائيات دورانا بين السرددين، وقد اخذ بها جنیت في (حدود السرد) 1966⁽¹⁶⁷⁾. وكان فيها أمينا لتصور بنفسست في

⁽¹⁶⁴⁾ ظ: علم اللغة العام، 128.

⁽¹⁶⁵⁾ ظ: خطاب الحكاية، 169 (المماض).

⁽¹⁶⁶⁾ ظ: م.ن، 227- 228 ومعجم السردديات، 199.

⁽¹⁶⁷⁾ ظ: (حدود السرد): طرائق تحليل السرد الأدبي، 78 - 83.

موضوعية القصة وذاتية الخطاب، مؤكداً هذا التمايز في النص السردي، مع تأكيده عدم خلو القصة من الخطاب، وعدم خلو الخطاب من القصة على وفق هذا المنظور. لكنه في (خطاب الحكاية) 1972 يوسع هذه الثنائية إلى ثلاثة هي القصة (سلسلة الأحداث الحقيقة أو التخيالية) والحكاية (المنطوق السردي أو الخطاب الشفوي أو المكتوب) والسرد (عملية رواية القصة)⁽¹⁶⁸⁾. وحين يعود لمناقشة هذا التقسيم (عودة إلى خطاب الحكاية) 1982 في معرض المقارنة بينه وبين التقسيم الشكلاني (erten حكاياتي ومبني حكاياتي) وتميز بتفنست (قصة وخطاب) يجد أن تميزه أكثر دلالة وأكثر شفافية من التقسيم الشكلاني الذي يصفه بأنه يتعيّن إلى تاريخ ما قبل السردية؛ لأن التمييز الثاني يبطل التمييز بعد ذلك بين وقائع الصيغة وواقع الصوت، كما أنه يختلط بتقسيم بتفنست⁽¹⁶⁹⁾. سوى أن ترتيب هذا الثالوث لا يوافق الحكاية غير الخيالية (التاريخية) والخيالية، إذ يختلف الترتيب من واحدة إلى أخرى⁽¹⁷⁰⁾. لأنه في القصة التاريخية هنالك حدث يسبق السرد والحكاية، بينما هذا السبق غير موجود في القصة التخيالية، لذلك فإن السرد (مباشرة الراوي للرواية) تتولد عنها القصة والحكاية معاً.

في تقسيم وظائف الراوي يستعين جنيد بنظيرية التوصيل لجاكسون التي ينتج عن عناصر الاتصال الستة فيها (المرسل والرسالة والسياق والشفرة والاتصال والمسل إلية) وظائف ست (الانفعالية والشعرية والفهمية والمرجعية والميتالغورية

⁽¹⁶⁸⁾ ظ: خطاب الحكاية، 37-38.

⁽¹⁶⁹⁾ ظ: عودة إلى خطاب الحكاية: جرار جنيد، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/2000، 13-14.

⁽¹⁷⁰⁾ ظ: م.ن، 14-15.

وال التواصلية⁽¹⁷¹⁾. ليؤكد أن الراوي لا يضطلع بوظيفة واحدة، كما قد يتصور هي (رواية الأحداث)، وإنما وظائف متعددة. والوظائف عنده، كما عند جاكوبسن، تقوم على أساس المقابلة مع مظاهر الحكاية، كما في المخطط:

الوظيفة	المظهر
السردية المضمة	القصة
الادارة	النص السردي
التواصل	الراوي له
البيئة أو الشهادة	الراوي
الأيديولوجية	الراوي

ومثلكما يؤكد جاكوبسن أن الرسائل لا تؤدي إلى وظيفة واحدة، وإنما يمكن أن تتعدد وظائف الرسالة الواحدة⁽¹⁷²⁾، يقول جنفيت: " وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خس وظائف بصفته جاماها مانعا: فليس أبداً من هذه المقولات خالصة تماماً وغير مشاركة مع المقولات الأخرى..."⁽¹⁷³⁾.

⁽¹⁷¹⁾ ظ: (نظرية التواصل اللغطي، العوامل والوظائف): رومان جاكوبسن، في ضمن التواصل نظريات ومقاربات: جاكوبسن وأخرون، تصدر عبد الكريم غريب، ت. عز الدين الخطابي وزهور حوتى، منشورات عالم التربية - الجزائر، ط1/2007، 64-72.

⁽¹⁷²⁾ ظ: تصايا الشعرية، 28 ونظرية التواصل اللغطي، 65.

⁽¹⁷³⁾ خطاب الحكاية، 264-265.

هذه الدلائل كلها تؤكد ما تقدم من انتهاء المشروع السردي عند جينيت إلى المراجعات اللسانية نفسها التي استعان بها السريدين الآخرون.

2- ما بعد النظرية :

لا تبعد كريستينا (1941-) في كتابها (*النص الروائي*) 1970 كثيراً عن الاتجاه العام لدى السريدين في اعتماد اللسانيات مرجعاً أساسياً تقوم عليه النظرية السردية وتقسيماتها المختلفة علاوة على المبدأ الذي تصدر عنه في أن المتاليات السردية تمثل البنى الأسمية Nominal syntagms والفعلية Verbal في النحو، فتكون المقولات الأولية: الفعل (ملحق إسنادي Predicative adjunct)، والنعت (ملحق نعوي Qualifying adjunct)، والمحدد Identifier (مؤشر فضائي و زمني أو صيفي ملحق بمسند)، والذات Subject، والعامل Actant. تولف هذه المقولات عندها التموزج التطبيقي لتوليد فئات التعقيدات السردية في البنية التابعة للرواية ويقوم التموزج بتوليد الأوصاف البنوية عبر عمليات التأليف المتكررة، ويلتزم وجود فعل واحد على الأقل، فيما عدا ذلك، يؤلف النحو المفردات بمحركية كاملة: من الممكن أن يرد أي عدد من الأفعال؛ ويمكن إيراد أي عدد من الصفات بمحددات أو بدون محددات عن أي نقطة في المتالية؛ ويمكن الحاق المحددات، دون تقيد بالعدد، وبالأفعال والصفات⁽¹⁷⁴⁾.

كما قام سيمور تشامان في (*القصة والخطاب، البنية السردية في الرواية والفيلم*) 1978 بعد جينيت بتطوير (وجهة النظر) بالاستناد إلى نظرية الأفعال الكلامية عند جين أوستن وغيره، مؤكداً عدم أهمية تصنيف أنواع الرواية قدر أهمية الملامح التي تتسم بها درجات سماهم. وكان مشروع جيرالد برنس في (*السردية، شكل السرد وعمله*) 1982 يهتم بالنحو التوليدي عند تشومسكي في توليد قصص كثيرة من

⁽¹⁷⁴⁾. الشعرية البنوية، 257

قواعد قليلة، لتأسيس ما يسميه (بالنحو السردي) معتمدًا بناء الجملة في السانيات⁽¹⁷⁵⁾.

مع روجر فاولر في (اللسانيات والرواية) 1983، لم تعد اللسانيات ملهمة للمنهج السردي أو أدواته الإجرائية، إنما صاحت المنهج نفسه. فما يفعله فاولر أنه يناظر بشكل نهائي بين الجملة والنص في التحليل اللساني، وهذا ما يحدد علاقته بلسانيات النص أو الخطاب ونحو النص، مستقيا منها كثيراً من مفاهيمها، وفي مقدمتها الخطاب الذي هو محل العناية اللسانية دون الطرف الآخر في الثنائي التقليدية (القصة).

يرى فاولر أن النص بوصفه متتالية جملية، تكون الجملة فيه عنصراً أو وحدة مكونة لها. وتركيبة من هذا الجانب شبيهة بتركيب الجملة، لذلك فإن التحليل اللساني للجملة يمكن أن يوسع فيطبق على البنية النصية. إن عائلة النص للجملة تقوم على ركينين الأول العناصر المكونة فالأسماء عناصر سواء في بنية الجملة أو البنية القصصية. والأخر هو بُنى النص، فالقصة تمثل أي نص آخر من حيث احتواها على بنية سطحية (تركمانية) وبنية عميقية (دلالية)، وإن التجربة التي نعيشها بشكل مباشر هي مع البنية السطحية؛ لذلك يأتي على وظائفها الخطية (ويقصد بها اتجاه الكتابة والتوكالي الزمني للأفعال) وال العلاقات المنطقية (كالإخبار عن المعاني المتعارضة مع ما سبق). أما وظيفة البنية العميقية فهي دلالية، ولا يعني هذا أن البنية السطحية لا تسهم في ذلك فهي المسؤولة عن الإيحاءات، وهذه مهمة التحليل البلاغي والأسلوبي⁽¹⁷⁶⁾.

⁽¹⁷⁵⁾ ظ: النقد الأدبي الأمريكي، من الثلثينيات إلى الثمانينيات: فنست ب. ليتش، ت. محمد يحيى، م. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2000، 260 - 263.

⁽¹⁷⁶⁾ ظ: اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت. لحسن احمام، دار الثقافة - الدار البيضاء، ط1/ 1997، 22 - 28. للكتاب ترجمة أخرى: اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت.أ.د. احمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية - الإسكندرية، 2009، 23 - 32.

يمثل فاولر بين مظاهر الجملة ومظاهر القصة، كما يأتي:

الجملة	البنية السطحية
النص	الصيغة
المخطاب	القضية
المضمون	

ويعني النص (البنية السطحية) متالية الجمل وما تتطلبه من فضاء وإيقاع للقراءة وترتيب خاص في عرض الحقائق... الخ. أما المخطاب (الصيغة) فيشتمل على الحوار ووجهة النظر والموقف ورؤى العالم والثبرة... الخ. أما المضمون (القضية) فيعني به الحبكة والشخصية والوضعية الإطارية للثيمة، بوصفها أفعالاً عميقة. مرتكزاً اهتمامه، بوصفه لسانياً على النص والمخطاب أكثر من المضمون. وفي إطار هذا النهج يعتمد فاولر اللسانيات الوظيفية عند هاليدي الذي يتجاوز النظرة التقليدية التي تحصر وظيفة اللغة بتبيين المعاني الإخبارية، إذ يذهب هاليدي إلى أن المفهوم ينجز العديد من الوظائف بـأَنْ واحد وهي: الوظيفة النصية والوظيفة التوأصلية والوظيفة الفكرية. وهي الوظائف التي يعتمدها فاولر مع بعض التعديلات التي يجريها عليها⁽¹⁷⁷⁾.

ومن الجدير بالذكر أن الاستغراف في الدراسة الجملية، يبعد فاولر عن النهج البنائي، فمحاسة المتتابع تفتر حين يجد ان العناية بالجزئيات لهذا النهج تشغله عن رصد بنية النص، أو كشف دلالاته الكلية، فالبقاء في ضمن اطر ضيقة (جملة، فقرة، ... الخ) يزيد من صعوبة الحصول على نتائج مهمة لنصوص طويلة كالروايات. نعم قد يكون أكثر تفعلاً مع نصوص قصيرة (القصة القصيرة) مثلاً. كما ان بعض تطبيقاته تخلص تركيب لغة معينة (كالإنكليزية)، وهذا أقل من طموح النهج السردي، في تحقيق نظرية إنسانية.

⁽¹⁷⁷⁾ ظ: اللسانيات والرواية، (ت. لحمامة)، 63-66.

مقابل ذلك كله، ونتيجة لما تقدم، تركت العناية المتزايدة بالمنهج اللساني لدراسة النص السردي أثراً في علماء النص الذين تحدثوا عن النص السردي في حدود علاقته بمفهوم النص. أمثال فان دايك⁽¹⁷⁸⁾ الذي فصل في العلاقة بين الإخبار عن المحدث وأهميته والذي يؤسس لمقولات البنية العليا للنصوص السردية. وكذلك فولفجانج هانية مان وديتر فيهفجر اللذان يعادان الحديث عن مخططات فان دايك وغيرها من القضايا المعنية⁽¹⁷⁹⁾.

رابعاً: السيميانة السردية؛

١- الجيردان غريماس

تعدّ أعمال غريماس أكثر الأمثلة وضوحاً لمنهج يستخدم النماذج اللسانية لوصف اللغة الأدبية، كما يصف كلر⁽¹⁸⁰⁾. ومشروعه، إذا كان في أساسه يقوم على منهج بروب، فإن التعديلات التي يجريها عليه، تستند إلى كثير من المفاهيم اللسانية التي تمتّد من سوسير وجاكوبسن إلى هلمسليف وتشومسكي وتسنير وغيرهم. لذلك يوصي منهجه بأنه أكثر بنوية من الشكلاني بروب؛ لأنّ غريماس يفكّر بالعلاقات بين الأطراف أكثر مما يفكّر بشخصيات الأطراف نفسها⁽¹⁸¹⁾. لذلك يعمد إلى كثير من الاختزالات التي تطال وظائف القصة والعامليّن؛ لأنّه يعني بالبحث عن نحو للسرد وللخطاب عموماً. أي المبادئ العامة التي تشتمل عليها أي قصة وأي خطاب.

⁽¹⁷⁸⁾ ظ: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات: فان دايك، ت. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب - القاهرة، ط1/ 2001، 226-233.

⁽¹⁷⁹⁾ ظ: مدخل إلى علم لغة النص: فولفجانج هانية مان وديتر فيهفجر، ت. سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق - القاهرة، ط1/ 2004، 302-315.

⁽¹⁸⁰⁾ ظ: الشعرية البنوية، 104.

⁽¹⁸¹⁾ النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 93.

لقد ظهر تأثير غريماس بسوسيير مبكراً، من خلال أطروحته للدكتوراه (الموضة في عام 1830) التي أجزها عام 1948، والتي يبدو اثر الثنائية السوسييرية (التعاقب والتزامن) واضحاً على منهجه فيها. يقول: "متجلبين قدر الإمكان وجهة النظر التاريخية، وغير راغبين سوى في وصف سكوني لحالة من لغة ما، فتحن لم نول إلا أهمية ثانوية لاستعمال المعاجم"⁽¹⁸²⁾. وإن عدم ذكر اسم سوسيير فيها لا يقلل من حقيقة هذا التأثير.

ثم نشر عام 1956 بعنوان (الراهنية السوسييرية)، بمناسبة مرور أربعين عاماً على نشر كتاب سوسيير. وهو بحث يشهد بتمثل عميق لأفكار سوسيير. وقد شكا فيه من أن النظرية السوسييرية لم تلق إلا صدى ضعيفاً⁽¹⁸³⁾.

أما بعد ذلك، ومع عمله التأسيسي (علم الدلالات البنوي) 1966، وما تلاه (في المعنى) 1970 وغيرها، فإن كثيراً من أفكار سوسيير ظلت حاضرة فيه بقوة ، وفي مقدمتها مفهوم العلاقات⁽¹⁸⁴⁾، فالعوامل عند غريماس لا قيمة ذاتية لها، وإنما تكتسبها من خلال انتظامها في علاقات مع عوامل آخر، فليس للموضوعات قيمة ولا معنى يعزل عن الفواعل التي تسند إليها بالتحديد هذا المعنى وتلك القيمة وتبدي موقفها منها وفق مقاييس معينة⁽¹⁸⁵⁾. وهذا ما يوافق توصيف سوسيير لللغة ب أنها شكل وليس جوهراً، وإن وحداتها ليس لها قيمة ثابتة، إنما تحدد她的 العلاقات التي تدخل بها.

كما يستعين بسوسيير في تحديد مفهوم صدقية الخطاب، فغميماس لا يحدد ذلك على أساس تطابق الخطاب مع الواقع الخارجي، وإنما تحدد صدقته من خلال العلاقة

⁽¹⁸²⁾ البحث عن فردینان دو سوسيير، 262.

⁽¹⁸³⁾ ظ: م.ن، 266-267.

⁽¹⁸⁴⁾ ظ: علم اللغة العام، 142 وما بعدها.

⁽¹⁸⁵⁾ في الخطاب السردي، نظرية قرميماس Gremas: محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب - تونس، 1993، 55-56.

بين الفاعل والموضع، فالإبلاغ يتم من طرف شخص ينطوي عمله على تقويم وعلى أساس أن اللغة نظام مستقل عن الواقع الخارجي، له قوانينه⁽¹⁸⁶⁾. فصدقية الخطاب تتعلق بمحدود المفروض بعيداً عن المقاييس المرجعية، وتشتمل على كل ما يحفل به من أطراف (مرسل ومرسل إليه) وعلاقات (زمنية ومكانية)⁽¹⁸⁷⁾.

كما مثل جاكوبسن مرجعية لسانية أخرى لغريماس، استمد منها واحدة من أهم مقولاته وهي الثنائيات التقابلية والأضداد الثنائية، وهي تتنسب إلى سوسيير أولاً حين درس كثيراً من الظواهر اللغوية على أساس ثنائي، كما تتنسب إلى جاكوبسن الذي وظفها صوتياً في التقابلات التي تنطوي عليها الملامح التمييزية للأصوات⁽¹⁸⁸⁾. ويتجلى هذا المبدأ في الحقيقة القائلة بأن الوحدات اللغوية ترد في صورة أطراف تقع في تقابلات ذات وجهين، توسم بوجود خاصية مائزة ما في مقابل غياب هذه الخاصية⁽¹⁸⁹⁾.

ميّز جاكوبسن بين محورين يقسمان النشاط الإبداعي عند الإنسان بما يحور الاختيار ويسميه المحور الاستعاري Metaphor وهو يقابل المحور العمودي للعلاقات الإيجابية عند سوسيير، ومحور التشابه والتجاور، ويسميه المحور الكنائي Metonymy وهو يقابل المحور الأنفي للعلاقات السياقية عند سوسيير، ففي الخطاب أن أي موضوع يفضي إلى آخر، أما من خلال المماثلة والمشابهة (الاستعارة) أو من خلال المجاورة (الكنائية). وقد استعان بهذا المحور لدراسة (الحبسة)⁽¹⁹⁰⁾، كما قد حدد من قبل الوظيفة الشعرية للرسالة من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور

⁽¹⁸⁶⁾ ظ: علم اللغة العام، 120 وما بعدها.

⁽¹⁸⁷⁾ ظ: في الخطاب السردي، 64 - 65.

⁽¹⁸⁸⁾ ظ: أساسيات اللغة، 34 - 35.

⁽¹⁸⁹⁾ اتجاهات البحث اللسانى، 256.

⁽¹⁹⁰⁾ ظ: أساسيات اللغة، 137 - 144.

التأليف⁽¹⁹¹⁾. وقد عمد السرديون الذين ساروا على خطى جاكوبسن الذي أكد أهمية العملية الكنائية في الرواية الواقعية إلى اعتبار السرد كنائياً بالمقام الأول واحتجوا بان المخواز والوظائف تندمج وتتحد من خلال علاقات التجاور⁽¹⁹²⁾.

ولذا انتقلنا إلى المراجعات اللسانية التي مارست تأثيراً أعمق في السيمائية السردية، فهي تمثل بكل من هلمسليف وعلم الصوت (الفنولوجيا) وتشومسكي تحديداً.

ان الملح الأبرز للعلاقة بين هلمسليف وغريماں هو القضية الأكثر شهرة بين آراء هلمسليف التي كانت محط عناية دائمة لدارسيه، وهي ثنائية (المحتوى والشكل) التي لا يكاد أحد يتجاوزها منهم⁽¹⁹³⁾. وهي شكل آخر للثنائية السوسيوية (الدال والمدلول) لكنها تختلف عنها من حيث تفصيل كل مستوى إلى وحدتين تتكرران.

يُميّز هلمسليف بين التعبير Expression والمحوى Content، على أساس أن الآخر الواقع الخارجي الذي يحمل التعبير عليه. أما الأول فهو كل الوسائل التي يتم بها نقل حقائق الواقع إلى لغة ما. وللتعبير جانبان كما للمحتوى:

⁽¹⁹¹⁾ ظ: قضايا الشعرية، 33.

⁽¹⁹²⁾ المصطلح السردي، 131، قاموس السردية، 111.

⁽¹⁹³⁾ ظ: اتجاهات البحث اللساني، 326 وما بعدها، والبنية في اللسانيات: د. محمد الحناش، دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء، ط1/1980، 167- 168 والألسنية علم اللغة الحديث: د. ميشال زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط2/1983، 283- 289 ومناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي: برحيته بارتشت، ت. ا. د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار - القاهرة، ط1/2004، 177- 180 وخمسون مفكراً أساسياً معاصرًا، 283- 288 ومحاشرات في المدارس اللسانية المعاصرة: شقيقة العلوى، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع - بيروت، ط1/2004، 21- 25... الخ.

"مادة المحتوى The Substance of Content، ويعني بها الواقع الحسي في ذاته (الأشياء والبشر وبجمل العالم من حولنا).

شكل المحتوى The form of the Content ويعني به التصور النفسي لمادة المحتوى؛ أي كيف تستقبل وتصور الواقع الحسي من حولنا.

مادة التعبير The Substance of Expression وهو الجانب الصوتي الفيزيائي من اللغة. شكل التعبير The form of the Expression وهو التصور النفسي لمادة التعبير؛ أي كيف تستقبل وتصور علامة اللغة في عملية التواصل⁽¹⁹⁴⁾. وموضوع علم اللغة الشكل على مستوى المحتوى ومستوى التعبير⁽¹⁹⁵⁾. لأن المادة متغيرة، فالمظهر الصوتي للغة ما يتغير بشكل مستمر من جيل إلى آخر، ما يبحث عنه الحقائق الثابتة غير القابلة للتغيير⁽¹⁹⁶⁾؛ لذلك تكون العلامة عنده من شكل التعبير وشكل المضمون⁽¹⁹⁷⁾.

إن العلاقة بين هذه الأزواج علاقة تحجل، إذ تعمل مادة التعبير على تجلية شكل التعبير (تكبر مكبرات الصوت مادية المادة الصوتية)، كما تعمل مادة المحتوى على تجلية شكل المضمون. وتوجد علاقة تحجل بين شكل المحتوى وشكل التعبير⁽¹⁹⁸⁾.

يستلهم غريماس من جانبه هذه المستويات، ليفصل في كل من البنية العميقية والبنية السطحية، فالبنية السطحية تتكون من: مكون سردي يخض سلسلة التغييرات الطارئة على الفاعلين، ومكون تصويري، يستخرج الأنظمة الصورية المبثوثة في

⁽¹⁹⁴⁾ اتجاهات البحث اللساني، 327.

⁽¹⁹⁵⁾ ظ: مناهج علم اللغة، 177.

⁽¹⁹⁶⁾ ظ: اتجاهات البحث اللساني، 330.

⁽¹⁹⁷⁾ ظ: مناهج علم اللغة، 178 - 179.

⁽¹⁹⁸⁾ ظ: (تاريخ السيميائية) : آن إينو في ضمن، السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ: آن إينو وغيره، ت. رشيد بن مالك، م. وتق. عز الدين المناصرة، دار مجلداوي للنشر والتوزيع - عمان، ط 1/128 - 127، 2008.

النص⁽¹⁹⁹⁾، أو بتعبير آخر يحتوي على تركيب سردي ودلالة سردية، كما تشتمل البنية العميقية على تركيب أصولي ودلالية أصورية⁽²⁰⁰⁾. كما أبقت السيميائية السردية على المصطلحات اللسانية نفسها (التعبير والمحتوى)، وما يتفرع عنها من (شكل ومادة) في دراسة المستويات (الخطابية والسردية والدلالية). فالتعبير هو التمظهر اللغوي للمادة الحكائية، والمحتوى هو الحكاية التي ينقلها المظهر اللغوي. ولكل منها شكل ومادة، ولأنها شددت على المحتوى اقتصرت تحليلاتها عليه. إن عالمة سوسيير تحول هنا إلى تكوينات ثنائية، لكل ركن فيها وجهان ينفتح على التجاھين: صوب الخارج حيث مادة التعبير، وصوب الداخل حيث مادة المضمون⁽²⁰¹⁾.

ومن موارد التأثر الآخر الواضحة لدى غرياس بهلسليف اعتماد مبدأ المحايشة Immanence في التحليل السردي. لقد كان الأخير يقول بضرورة دراسة اللسان دراسة محایة تتعد عن العناصر الخارجية. وعلى أساس ذلك تبلورت لدى غرياس فكرة أن الدلالة لا تكترث للمادة التي تحملها. وهذا معناه أن هناك سقفاً مضمونياً (مادة مضمونية محایة) يتحدد من خلال ثنايات توجد خارج مدارات التحقق⁽²⁰²⁾، أي وجود تنظيمات سردية تسبق المادة القصصية، تشكل هذه نوعاً من التجلّي لتلك النماذج أو نسخاً لها.

كما تابعه في موارد أخرى من بينها كيفية تشكيل وحدات المعنى اللفظي (اللكسيم) من عناصر دلالية متزامنة (سيميم)⁽²⁰³⁾.

⁽¹⁹⁹⁾ ظ: في الخطاب السردي، 31.

⁽²⁰⁰⁾ ظ: السيميائيات السردية، 68-69.

⁽²⁰¹⁾ بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة - الكويت، 1992، 319.

⁽²⁰²⁾ السيمياء، مفاهيمها وتطبيقاتها، 257.

⁽²⁰³⁾ ظ: ما فوق البنوية، 126.

تعتمد السيميائيات السردية الأسس الفلسفية التي بني عليها المشروع البنوي، معززة بمقولات اللسانيات التوليدية التحويلية عند تشوسمski. فغريماس ينطلق من أن الذهن البشري يعتمد عناصر بسيطة في خلق موضوعاته الثقافية. يسلك في ذلك سبيلاً معقداً يقوده من المخايشة إلى التجلي، عبر مخطات ثلاث، هي: البنيات العميقة التي تمثل الكينونة الإنسانية والمحور الذي يتحكم في أشكال السلوك المختلفة. والبنيات السطحية التي تشكل نحوها سيميائياً أي قواعد تنظم المضامين في أشكال خطابية تمثل الشكل المرئي للتجريد. والبنيات الخطابية المسؤولة عن إنتاج المفردات والتراكيب اللغوية وتنظيمها⁽²⁰⁴⁾.

إن القصص تنطوي على هيأكل بسيطة محدودة العدد يتولد عنها عدد غير محدود من النصوص، وإن عملية المرور من الهيكل المجرد إلى النصوص تتم من خلال الخطاب. وهذه هي الفكرة المركزية في النحو التحويلي التوليدي الذي يتولى توصيف عدد غير متنه للجمل الملفوظة وغير الملفوظة بواسطة عدد محدود من القوانين التي تضبط إنتاج الجمل. إن تشوسمski يميز بين الجمل والقواعد من حيث التغير والثبات والكثرة والقلة. فالمطلوب أن يكون نظام القواعد محدوداً، لا قائمة طويلة لكل الكلمات غير المحدودة في اللغة⁽²⁰⁵⁾. إن اللغة الإنسانية تتجلى عبر مظهر استعمالها الإبداعي، في القدرة الخاصة على التعبير عن أفكار متعددة. وعلى تفهم تعابير فكرية أيضاً متعددة، وذلك في إطار لغة (مؤسسة) هي نتاج ثقافي خاضع لقوانين ومبادئ تختص بها جزئياً وتعكس، جزئياً، خصائص عامة للفكر⁽²⁰⁶⁾، كما يقرر تشوسمski.

⁽²⁰⁴⁾ ظ: السيميائيات السردية، 44 - 45.

⁽²⁰⁵⁾ ظ: البنى التحويلية: نوم جومسكي، ت. د. يوسف عزيز، م. مجید المشطة، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/ 1987، 25.

⁽²⁰⁶⁾ ظ: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية: د. ميشال ذكرياء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط2/ 1986، 31.

ان إنتاج الجمل وفهمها مرهون بإبداعية اللغة عند الإنسان، التي هي استعمال لا نهائي من وسائل محدودة⁽²⁰⁷⁾. وفي هذا يميز بين مفهومي الكفاءة والأداء، والكفاءة تجمع القواعد الضمنية التي يتتوفر عليها المتكلم وتجعله قادراً على إنتاج وتأويل ما لا حصر له من الجمل التحويية؛ ولا شيء غير الجمل التحويية⁽²⁰⁸⁾. أي المعرفة الضمنية باللغة التي تتبع الفهم والاستعمال. أما الإنجاز فهو التنفيذ العملي لقواعد الكفاءة. ولا يطابق دائماً الكفاءة.

والكفاءة أحد عناصر البرنامج السردي عند غريماس “إذا كان مدار الإنجاز على تحويل الحالات أي على عمل الذات الفاعلة، فإن مدار الكفاءة ليس على العمل ذاته بل على علاقة الذات الفاعلة بفعلها”⁽²⁰⁹⁾. أي إذا كان الإنجاز أداء الفعل، فإن الكفاءة توجه نحو الفعل بتحقيق متطلباته.

كما يميز بين القواعد التجريدية المحدودة (البنية العميقة)، والجمل المستخدمة (البنية السطحية). والقواعد التحويلية مسؤولة عن تحويل البنية العميقة إلى سطحية ولا يمكن استردادها إلا عبر استعارة العملية التحويلية⁽²¹⁰⁾. وبين غريماس من جانبه نظريته على المطلق نفسه باعتماد التمييز بين المفهومين. ومن أهم موارد التمييز اختلاف الوحدات السردية عن الوحدات التحويية. فحدث ما يمكن عرضه أما بجملة أو عدة جمل، الأمر الذي يقصي الجملة عن أن تكون الوحدة السردية. والفارق الآخر

⁽²⁰⁷⁾ مناهج علم اللغة، 288.

⁽²⁰⁸⁾ اللسانيات التوليدية، من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي مفاهيم وأمثلة: مصطفى غلavan بمشاركة د. احمد الملاخ ود. حافظ إسماعيل علوى، عالم الكتب الحديث – اربد، ط1/41، 2010.

⁽²⁰⁹⁾ معجم السرديةات، 355.

⁽²¹⁰⁾ التخييل القصصي، 22.

تجريدية البنية العميقية، بخلاف السطحية. وهذا يكسب الأولى موضوعية أكثر لعدم اقترانها (بوجهة نظر) يقص بها النص، وهو ما يميز الأخرى.

يمثل اللساني (تسنير) مرجعية أخرى استلهمها غريماس في اضاج النموذج العاملية. منطلقاً من تشبيهه للملفوظ البسيط والجملة بالمشهد. ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي تعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلاً، والموضع مفعولاً، وتصبح الجملة أيضاً – وفق هذا التصور – عبارة عن مشهد، وهكذا يستخلص (غريماس) عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالتالي: الذات ≠ الموضع، المرسل ≠ المرسل إليه⁽²¹¹⁾. فالسرد يشبه الجملة في حاجته لفعل ومشاركين فيه، هم العاملون السبعة عند غريماس. يشبهون الواقع الإعرابية في الجملة المركبة⁽²¹²⁾. ويتميز بموج تسينير بعدد من المزايا: فهو متجلذر في اللغة ويوفر استقراراً مرده إلى الديومة التي يتمتع بها توزيع الأدوار على المكونات التركيبية. وأخيراً فهو يقدم ذلك الضرب من رسم الحدود والإغلاق الذي يتفق مع البحث النظمي اتفاقاً عالياً. لذلك فإن هنالك إغراء قوياً، كما يقول ريكور، بسحب التركيب النحوي الأولى للجملة وتطبيقه على تركيب الخطاب⁽²¹³⁾.

إن محمل الجهاز الاستدلالي الذي اعتمدته غريماس مستعار من اللسانيات. وعلاوة على ما تقدم، يندرج مصطلحاً (السيجميم) و(الكلاسيم) في ضمن ذلك. إذ

⁽²¹¹⁾ بشة النص السردي، 32 - 33.

⁽²¹²⁾ ظ: النقد الأدبي المعاصر، مناهج التجاهات قضايا: آن مورييل، ت. إبراهيم أوليغان و محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة - القاهرة، ط1/ 2008، 96.

⁽²¹³⁾ ظ: الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي: بول ريكور، ت. فلاح رحيم، م. د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1/ 2006، 2/ 86.

هما مصوغان على غرار (الفنون) و(المورفيم). فإذا كان الفنون أصغر وحدة دالة فإن السيميم أصغر وحدة لمعنى. وكذلك التقابل الآخر.

2- كلود بريمون

وكانت المراجعات اللسانية مهيمنة على المشاريع السيميائية الأخرى. فكلود بريمون في (منطق السرد) حين يناقش منهج بروب، ويأخذ عليه خطبته التي لا تنفتح على الاحتمالات الآخر للسرد ويكتفي بواحدة منها هي الوظيفة التالية لها، ضمن مساره الوظيفي. يتهمي بريمون إلى أن بروب يعمل من وجهة نظر الكلام وليس اللغة، فاللغة بوصفها نظاماً تجعلنا على دراية بان الكلمة الأولى في جملة ما سوف تفرض قيوداً على ما يليها من كلمات، إلا إنها تركنا أمام مجموعة من الاحتمالات المفتوحة، بينما لو تأملنا تلفظاً كاملاً، يندو بالإمكان القول أن الكلمات الأولى يلزم اختيارها بطريقة تمكناً من الوصول إلى نتيجة بذاتها⁽²¹⁴⁾. فالفرق بين الحالتين كالفرق بين السؤالين: (إلى أين) الذي ينفتح على مجموعة احتمالات و(من أين) الذي يتم فيه الانتقاء من بين الممكنات.

أما فيليب هامون فقد عمد إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها علامة سيميائية تتكون من دال ومدلول، ليست ذات قيمة أو مضمون سابق. وتشبه من هذا الجانب العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ يمتلك تدريجياً بالدلالة، فالظهور الأول للشخصية يشبه البياض الدلالي أو الفراغ الدلالي الذي سيتمكن لاحقاً عن طريق صفات الشخصية وأفعالها من جانب، والتعارضات وال العلاقات التي تقيمها مع غيرها داخل الخطاب الروائي⁽²¹⁵⁾.

⁽²¹⁴⁾ الشعرية البنوية، 248.

⁽²¹⁵⁾ ظ: بنية الشكل الروائي، 213 – 214.

**الفصل الرابع
المراجعات النقدية**

الفصل الرابع

المراجعات النقدية

مثل المراجعات النقدية الدليل الواضح على ان النظرية النقدية عموماً، ونظرية الرواية خصوصاً لم تولد كاملة مرة واحدة، إنما سلكت طريقاً طويلاً وشاقاً تنقلت فيه من المفاهيم الجزئية المشتتة إلى المفاهيم المترابطة في إطار نقدٍ ضيق، ثم إلى مفاهيم منسجمة بعضها مع بعض في كلٍ موحد لتكون نظرية. ومورِّر التناami هذا هو ما يميز المراجعات النقدية عن غيرها. فهناك قد تكون المفاهيم أو المصطلحات النقدية جزءاً من نظرية فلسفية أو لسانية أو رؤية أيديولوجية نقلت إلى نظرية الرواية. وهذا لا يحتاج كثيراً لسيرورة التطور والتفاعل والاختصار، إذ هي أقرب إلى المفاهيم المكتملة، واكتتمالها يغري بنقلها من حقلٍ معرفيٍ إلى آخر، لتحقيق غايات مشابهة لتلك التي حققها المفهوم في حقله الأُمّ. وهذه المراجعات تنطوي على أمرين مهمين: الاكتمال والتهجين. بينما تختلف المراجعات النقدية اختلافاً بيناً عن تلك على الصعيدين نفسيهما. فالمفاهيم النقدية – وهي تنتقل في أطوار النظرية – لم تكن مكتملة في ابتدائهما، بل يرتهن اكتتمالها لهذه الأطوار التي ستقطعها في رحلتها نحو الشكل الأمثل. فإذا كان الانتقال هناك تناط به الفائدة، فإنه ينط بـ الـ اـ كـ تـ مـ الـ وـ النـ ضـ حـ هـ نـ اـ. المفاهيم قد تكون في ابتدائهما فجةً أو مضطربة أو ما شابه، وحركتها هي المسؤولة عن تخلصها من ذلك كله. والامر الآخر ليست هنالك أي عملية تهجين فالمفاهيم تنتقل في إطار النظرية نفسها وليس عابرة للحقول المعرفية. فحركتها ليست أفقية، كما هو شأن حركة المراجعات المتقدمة، إنما هي حركة عمودية. أي إذا كان المفهوم يختلف استخدامه هناك، فهنا تختلف طبيعته.

ان المرجعيات النقدية ذات طبيعة تواليدية، بمصطلح غولدمان، تقع على خط سيرورة تطور، تعاوره نقاد كثيرون. وهذا يضعنا أمام سؤال مهم: هل يمثل ذلك مرجعيات تستقي منها نظرية الرواية، أم مراحل نظرية الرواية، وهي تتقلّل من شكل بسيط إلى آخر أكثر تعقيداً؟ إن معاينة الأمر من وجهة تاريخ النظرية قد تمثل اطوارها المتباينة، لكن المعاينة التزامنية تكشف أن النظرية لا يمكن أن تكتمل إلا بالنضج التام لفاهيمها، وإن ما يسبق ذلك ليس هو النظرية، إنما مرجعيات تغذت منها للوصول لمستوى (النظرية).

وأيا كان الأمر، فإن النظرية لا يمكن أن تستغني عن تلك المرجعيات؛ لأنها لا تولد كاملة، كما تقدم، فتلك أدوات النصرت فتشكلت منها في نهاية المطاف. وهذا يسوي الوقوف أمامها ملياً؛ لكشف المهمة التي مارستها في صياغة نظرية الرواية باتجاهاتها المختلفة.

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

تعود المقدمات الأولى للنقد الاجتماعي إلى مطلع القرن التاسع عشر، حين وضعت مدام دي ستايل كتابها (عن الأدب باعتبار علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية) 1810م الذي عمده في دراسة الأدب على أساس المصادر الاجتماعية وتأثير الدين والعادات والقوانين فيه وتأثيره فيها. وإن كانت المبادئ التي بنت عليها حكمتها لم تساعدها في الوصول لهدفها الحقيقي⁽¹⁾. وقد ادخلت إلى فرنسا المبدأ الألماني القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع⁽²⁾ كما إنها ثبتت أن النقد الاجتماعي الحقيقي لا يمكنه التحول إلى شرطى للأدب (من تكتبون؟) وإنما إلى نظرية في خصوصية الكتابة يسوغها التحليل التاريخي والاجتماعي لعناصرها، لأهدافها، لدوافعها، لنتائجها⁽³⁾ فالآداب بحسبها رهين نسبة زمنية اجتماعية وليس معايير مطلقة أو نظاماً غير زمني.

غير أن الشخص الأبرز الذي أرسى معايير النقد الاجتماعي هو الفرنسي هيبيولت تين من خلال الثالث الذي أقام عليه مشروعه النبدي: الجنس والعصر والبيئة، الذي يعود إلى سانت بيف ومن قبله هيغل⁽⁴⁾، لكنه بلور تلك المفاهيم في نقد علمي يتم بموجبه فهم الأدب وتفسيره.

⁽¹⁾ ظ: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، 215-216.

⁽²⁾ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هاين، ت.د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - بيروت، (د.ت)، 25.

⁽³⁾ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب، ت. د. رضوان ظاظا، م. د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة - الكويت 1997، 178.

⁽⁴⁾ ظ: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، 26-27.

إن عنصرين من ثالوثه يتعلكان بالمؤثر الاجتماعي للأدب (العصر والبيئة). ويشدد تين على أهمية أحد هذين العنصرين أكثر، فالجنس والبيئة يأتيان من بعيد ويتعلقان بما يمكن تسميته بالمدى الطويل، أما العصر فلا يدخل أحدث الدقيق فحسب بل التغير من حيث ادراكه في نقطته الأقوى. فالكاتب ونصبه هما اذن نتاج مزدوج لا معجزة مجانية⁽⁵⁾. وقد قضى منهجه على فكرة الاهام والعقربية، بشرحه الجذور الاجتماعية للابداع⁽⁶⁾؛ لذلك عيب عليه اختمية الجبرية التي انطوى عليها مشروعه، علاوة على عدم كفاية منهجه في التمييز بين مبدعين يعيشان ظروفاً واحدة.

لا شك أن هذه المحاولات وما تلاماها هيأت الأرضية لنشوء النقد الاجتماعي، كما ارتبط فيما بعد بالاتجاه الماركسي، إذ مهدت لقبول التفسير الاجتماعي للأدب، من جانب ويررت، في حدودها، العلاقة بينهما.

وما يميز تلك المحاولات عن النقد الماركسي أنها لم تكن اجتماعية خالصة، إذ تداخل التفسير الاجتماعي بالتاريخي والفسيولوجي وغيره. كما أنها لم تكن تستند إلى فلسفة اجتماعية واضحة، وهو ما انطوى عليه المشروع الماركسي. لذلك تمثل مراجعات للنقد الاجتماعي أكثر مما هي نقد اجتماعي في حقيقة الأمر.

لا يستعين النقد الاجتماعي بهذه الأصول فقط، إذ يعود إلى مراحل اسبق من ذلك بكثير فيأخذ عن النقد اليوناني بعضًا من قضاياه وتطورها. يأتي في مقدمتها مفهوم المحاكاة. غير أن هذا النقد لا يضعنا أمام التساؤل عن مدى تطابقه مع نظرية المحاكاة اليونانية، وإنما درجات الفرق وكيفياته مع تلك النظرية. وقد لا يبعد عن الصواب إذا ذهبنا إلى أنه مثل إعادة صياغة جوهرية لنظرية المحاكاة، مستعيناً بأدوات منهجية تبعده كثيراً أو قليلاً عنها كمفهوم (رؤيه العالم) بوصفه أداة وسيطة بين الواقع

⁽⁵⁾ مدخل إلى متاهج النقد الأدبي، 182.

⁽⁶⁾ ظ: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، 26.

الخارجي والفن. لكن النظريتين (المحاكاة والنقد الماركسي في مرحلته الأولى) تلحان على ضرورة التطابق بين الواقع والفن. سواء كان التطابق مع الخارج (افلاطون) أو مع صورة الخارج (ارسطو). بينما كان النقد الماركسي المتأخر يرفض مبدأ الانعكاس، لكن ما يعمد إليه من أدوات لا تلغيه وإنما تلطفه أو تخوجه بصورة تبعده عن الألية.

أولاً: المرحلة الثانية

لم يكن النقد الماركسي في مرحلته الأولى (ماركس، والجلز، ولينين) قد بلغ مرتبة توهله لأن يكون نظريته الخاصة، كما تقدم، لكنه في أقل تقدير أصبح بذلك مشروعًا فلسفياً؛ وان الأحكام النقدية تتوجه مباشرة إلى ما يدعم ذلك من خلال النصوص الأدبية. وكانت تعليقات ماركس والجلز النقدية "متنايرة وجزئية وأقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى الموقف النظرية المتكاملة"⁽⁷⁾ التي تنم عن توجه نحو صياغة نظرية. علاوة على أن دراساتهم النقدية كانت محدودة، فتتجزئ عنها محدودية الأحكام النقدية. ان أهم ما صدر عن الجلز مثلاً قضايا تتعلق بطبعية الرواية ذات المواصفات الاشتراكية، ومفهوم الواقعية، واحكام آخر تتعلق بالشخصية الروائية وعلاقة التنميط بالواقع. فقد كان الجلز وماركس كثيراً ما يشكلان على بعض الكتاب تجريداتهم التي تجعل الشخصية تنطق بفكر الروائي ومبادئه دون أن تظهر مظهرها الشخصي. وهذا في ذلك يتبعان هيغل بـ"أن الفنان يجب الأ يعبر عن الأفكار العامة الأ بطريقة خاصة يتوجه فيها إلى الحواس وليس إلى القدرات المعرفية"⁽⁸⁾. وعندما ان الشخصية الواقعية تجمع بين الفردي والنميتي، وهذا ما يميز شكسبير⁽⁹⁾.

⁽⁷⁾ الماركسية والنقد الأدبي، 22.

⁽⁸⁾ النقد الاجتماعي، 48.

⁽⁹⁾ ظ: (الماركسية والنقد الأدبي): تيري إيميلتون في ضمن، تيارات نقدية محدثة: اختيار وتأثر وتق.

جابر عصفور، المركز القومي للترجمة - القاهرة، ط2/ 2009، 48.

ولا يبعد كثيراً عن هذا المنحى نقد لينين الذي كان يطالب بالاضطلاع بدور ثوري، وعلى أساس ذلك قرأ أعمال بلزاك وتولستوي. فكانت مراجعاته مفاهيم الواقعية النقدية التي تكشف عن تحلل المجتمع البرجوازي ومآل النظام الرأسمالي الاجتماعي.

ويغلب على نقد هذه المرحلة أنه يصدر عن المراجعات الفلسفية والآيديولوجية أكثر من صدوره عن المراجعات النقدية؛ لأن مارسيه، كما تقدم، لم يكونوا نقاداً في الأصل.

1- جورج لوكاش

لم يكن جورج لوكاش وفياً لأراء هيغل الفلسفية فحسب، إنما كان وفياً للأراء النقدية أيضاً، حتى بعد تحوله نحو الماركسية. وتبين علاقته مع هيغل في هذا الصدد بقضيتين اساسيتين: الأولى علاقة الشكل الفني بالمرحلة التاريخية. وهنا يتبعه في تمييزه بين الملحمية والرواية. والأخرى ومفهوم البطل والبطل الايجابي.

يميز هيغل تاريخياً وحالياً بين الملحمية والرواية، ويعتقد أن معرفة ماهيتها تقتضي المعرفة بالأسس الاجتماعية لهذين الشكلين القصصيين المختلفين؛ لأن ذلك يتيح معرفة حدود تدخل المجتمع في صياغة الشكل من خلال علاقته بالفرد.

إن الملحمية الشكل الفني للوحدة المجتمعية التي كان يحيها فيها الفرد في ضمن لحمته الاجتماعية من دون شروخ فهي تمثيل لكلية الحياة. ومن هنا يأتي الشكل الشعري الذي صيغت به ليدل على ذلك التلاحم الوجوداني الذي يعيشه مجتمعها.

أما الرواية فهي المقابل الفني للملحمية من داخل المجتمع البرجوازي، فقد أجرى هذا المجتمع - طبقاً لافتراضياته - كثيراً من التغييرات التي أحدثت الملحمية إلى رواية، إذ لم يعد المجتمع كما كان، فطال الشكل الفني الصادر عنه التغيير الواسع أيضاً. وحين يفقد

المجتمع كليته وينفصل الفرد عنه، ويعيش في عالمه الخاص المغلق والمعارض مع عالم مجتمعه، يفقد المجتمع طابعه الشعري؛ لأن الواقع المسف لن يكون قادراً على أي تسام شعري حقيقي، فيتتحول الواقع الشعري إلى ما يشبه الجسم الغريب. وهذا هو أساس نشرية الحياة البرجوازية التي اقترن بالشكل الفني (الرواية) بحسب هيغل، فالفرد يواجه قوى مجردة، لا يتولد عن التصادم معها معارك يُسْبِغُ عليها تصوير حسي⁽¹⁰⁾. وهنا يبدو فضل هيغل، بحسب لوكاش، من بين سائر معاصريه من خلال اكتشافه الصلة العميقية بين الرواية والمجتمع البرجوازي⁽¹¹⁾. فقد أرهص هيغل من خلال ذلك التناقض الكامن في تقدمية المجتمع البرجوازي بين الإنتاج الجماعي والتملك الفردي، غير أن مثاليته حالت دون إدراك الأسباب المادية لذلك.

إن التمايز بين الملهمة والرواية هو القضية المحورية الأولى في نظرية لوكاش وتفسيره لظهور الرواية في ظل المجتمع البرجوازي أيضاً. يقول في ذلك: «الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية المتداة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محابثة المعنى للحياة مشكلة، زمن لم يكف، مع ذلك عن استهداف الكلية»⁽¹²⁾. إن الكلية الاجتماعية هي ما يميز بين مجتمعين، أحدهما يعيشها وأخر يطلبها فلا يكاد يصلها، ومن ثم بين جنسين أو شكلين قصصيين مختلفين أيضاً. من الواضح أن التمايزات التي يقيمه لوكاش بينهما تعود في أساسها إلى الأسباب لا غير. فالشكل الجماعي يبدو في ضوء تفسيره نوعاً من الانعكاس لطبيعة اجتماعية مختلفة عن غيرها، أو تجييلاً لحالة اجتماعية مقابل تقبل آخر حالة مختلفة. وهنا لا يكاد يبتعد كثيراً عن

⁽¹⁰⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 11.

⁽¹¹⁾ ظ: م.ن، 31.

⁽¹²⁾ نظرية الرواية، 52.

تفسير هيغل للتمايز بينهما سوى في إدراك التناقضات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البرجوازي المسؤول عن أزمة الحياة المعاصرة من لدن لوكاش.

لقد تحولت الملهمة، على يد لوكاش، إلى أداة يسبر بها - من خلال ضروب المقابلة - المجتمع المقابل لمجتمعها، وهي جنس أصلي يرتبط بعالم أصلي يضفي «الرواية» (الجنس غير الأصلي) لمجتمع فقد اصالته، غير أن التعرف على خصائص الملهمة، لا يستوي إلا بالتعرف على الرواية، كما لو كان لوكاش يعرف الملهمة عن طريق السلب⁽¹³⁾. كما استطاع أن يصف، عن طريق الملهمة، نقائص مجتمع الرواية.

إن علاقة لوكاش بهيغل لا تبدو انتقائية، إذ هو يساير الجر الثقافي السادس مطلع القرن العشرين المتبرم بفجائية المجتمع الرأسمالي الذي قادته صراعاته الاقتصادية والسياسية إلى الهاوية (الحرب)؛ لذلك يؤسس لنظرية الرواية على جذر لا يتصل بمجتمعه، وإنما يعود إلى أزمنة السعادة الإنسانية حين لم يظهر بعد الصراع بين الفرد وبمجتمعه، فيلوذ بالملهمة بوصفها الزمن الإنساني غير المدنس، ويؤسس من عندها نظريته. وهو في ذلك يشبه شعراء عصره كالليوت حين تخلىوا عن مجتمعاتهم لأنذين بالأسطورة - بوصفها مادة ندية من الانحطاط الاجتماعي الذي يعيشونه - موضوعاً لأنشعارهم. وإن ما يديه من حنين رومانسي ليس موجهاً للملهمة نفسها، إنما لزمنها. فهو يقر أن الرواية هي شكل الرجلة الناضجة، بينما الملهمة هي طفولة البشرية (متابعاً ماركس)، لكن المشكلة بالنسبة له غياب محاية المعنى للحياة في الرواية⁽¹⁴⁾.

والقضية الأخرى التي لا تقل أهمية عن سابقتها، مفهوم البطل الروائي الذي يساير فيه لوكاش تصورات هيغل المتصلة بالتمايز المقدم بين الملهمة والرواية. فكلية مجتمع الملهمة هيأت لبطلها أن يتمتع ببطولته غير المنقوصة؛ لأنه إنسان حر يملك

⁽¹³⁾ نظرية الرواية والرواية العربية، 13.

⁽¹⁴⁾ ظ: نظرية الرواية، 66-67.

استقلاله. والبطولة عند هيغل تعني الشجاعة والبسالة، كما تعني - وهو الأهم - الوحدة البدائية للمجتمع لغياب التناقضات بين الفرد والمجتمع شرط البطل الملحمي.⁽¹⁵⁾ وإن وعي هذا البطل ليس وعيًا فردياً بل جماعي يرى ذاته في وحدته الجوهرية مع الكل. أما المجتمع الحديث، فيرى هيغل افتقاده الوحدة الاجتماعية، كما أن الطابع العام للحياة يلغى الخصوصية الفردية، أو يعدّها ثانوية؛ ويسبب ذلك ينفصل الناس عن غياباتهم وعن شروط الشخصية التي يضعونها لغایات تلك الكلية؛ فيفعل الفرد ما يفعله لذاته، بوصفه شخصاً بدأ من شخصيته، ولهذا لا يعد نفسه مسؤولاً إلا عن السلوك الذي يصدر عنه، لا عن افعال الكل الجوهرى الذي يتسمى إليه⁽¹⁶⁾.

أما لوكاش فإنه يعد الرواية امتداداً للملحمة، مع فارق كبير، فالأخيرة تصور عالمًا يلتحم فيه البطل مع من حوله، فلا يكون بطلها فرداً؛ لأنّ موضوعها ليس مصيرًا شخصياً بل مصير عشير⁽¹⁷⁾، ولأنّ الوحدة المكتملة والمغلقة لعالم الملحمات لا تسمح لأي عنصر أن يعيش في عزلة عنها ويحتفظ مع ذلك بمحويته. أما الرواية فإنّها تصف عالمًا أو بطلاً آخر، ينفصل كل منهما عن صاحبه، فإذا كان في الملحمات عالم واحد يحيى ضمّنه الفرد والمجتمع، فإن الرواية فيها عالمان متقطعان؛ لأنّ البطل فقد صلاته الحقيقة بمجتمع تخلّى عن قيمه، فتتجزأ عنه صراع ارادتين. وهذا ما ينتهي به إلى الانفصال والتخلّي عن المجتمع ومقاومته والبحث عن طريقه الخاص. ويشكل ذلك أسلوب إشكالية البطل المعاصر المأزوم. غير أنّ قطبيعة هذا البطل مع عالمه لا تمنعه من السلوك غير الأخلاقي، لأنّه منخرط في الخطاط مجتمعه.

⁽¹⁵⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 10.

⁽¹⁶⁾ م.ن، 30.

⁽¹⁷⁾ نظرية الرواية، 62.

إن التغير الذي طرأ على المجتمع مثلما أنتج شكلًا أدبياً جديداً للملحمة، فإنه أنتج بطلاً مختلفاً عن بطل الملحمات تحدد القطيعة بين الفرد والعالم ملامعه، فلم يعد ذلك العالم مجرد خلفية للحدث الروائي، كما كان شأنها في الملحمات، بل ركناً درامياً فيه. يعني أن مجتمع البطل الملحمي إذا كان خلفه، فإن مجتمع البطل الروائي يقع أمامه. ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة هناك تصالحية، فإنها هنا صدامية، يتبع عنها سلوك متمرد من البطل بأوسع ما يعنيه ذلك (الجنون، أو الانشطار، أو القتل... الخ).

إن بطل الرواية عند لوكاش بطل سلبي، مشابعاً هيغل وغوتة الذي كان يقول على بطل الرواية أن يكون سلبياً، أو على الأقل لا يكون إيجابياً إلى درجة عالية⁽¹⁸⁾. وسلبية البطل -بحسبه- تعود إلى سعيه للبحث عن تجانس كلي، وفشلها في ذلك يعود إلى غياب المعيار العام وتعدّل التوسط بين ذهنيته وعالم تحكمه قيم السوق. هذا التناقض الذي تقع على عاتق الرواية الحديثة مهمة حلّه يحول الشخصية القصصية إلى كيان اشكالي. فعلى العكس من البطل الملحمي الذي تبسط مآثره القيم المقبولة في عالمه وتشدّبها، ترى الشخصية القصصية نفسها عاصرة بالمستحيل، بينما يظل الممكن جزءاً من كيانها⁽¹⁹⁾.

إن المجتمع البرجوازي يتعذر فيه العثور على البطل الإيجابي، وخصوصاً في مراحله الأخيرة التي قضت على كل إيجابية للبطل⁽²⁰⁾.

إن بطل لوكاش باختصار يتسم بأنه شخصية اشكالية وسلبية تبحث عن موضوع اضاعته بأدوات تزيده ضياعاً⁽²¹⁾; لذلك يعني اغتراباً عميقاً، إن لم يكن

⁽¹⁸⁾ نظرية الرواية وتطورها، 26.

⁽¹⁹⁾ الأسطورة والرواية، 21.

⁽²⁰⁾ ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 55.

⁽²¹⁾ ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 14.

اغتراباً مزدوجاً حين فقد القدرة على التصالح مع ذاته عن طريق تحقيق رغباتها، والصالح مع مجتمعه عن طريق الانسجام معه.

2- لوسيان غولدمان

لا تعدد كثيراً المراجعات النقدية للوسيان غولدمان، فأصوله النقدية تعود إلى سلفه لوكاش الشاب وريفيه جيرار ومرجعيات آخر محدودة.

يلتقي غولدمان بلوكاش من جانب وجيرار من جانب آخر عند نقطة مفصلية في فهم الرواية وعلاقتها بالمجتمع الذي نشأت فيه. إن الرواية عند لوكاش تستهدف جلاء الأزمة العميقة للإنسان الحديث، وهذا يعود إلى ما تميزت به من بين الأجناس الأدبية الأخرى في صلتها المباشرة بالمجتمع البرجوازي. والصفة الأولى التي تكشفها هي إشكالية هذا المجتمع المتشبع الذي بدأ يفقد قيمه تماماً ويتحول بفضل زيادة الإنتاج والعلاقات التجارية، من ثقافة النوع إلى ثقافة الكم. والرواية بوصفها الأكثر حساسية للمتغيرات الاقتصادية، ترصد تلك المتغيرات الاجتماعية والأخلاقية التي طرأت على المجتمع البرجوازي. ولعمق صلالتها بالوضع الاقتصادي المأزوم اجتماعياً، تبقى بمنأى ما زوراً لا يصل إلى نتيجة. فالوصول يعني تجاوز القطيعة بين البطل والعالم، وتجاوز الأفق الروائي. وتخلى الرواية بالتالي عن هويتها الأساسية التي هي شكل يبرز من أشكال السيرة الذاتية، ولوحة اجتماعية، خصوصاً وأن هذا البحث يجري داخل مجتمع معين.⁽²²⁾ ان فرضية لوكاش تقوم على أساس من تطابق الرواية مع النظام الاقتصادي. والصلة المباشرة بين النظام الاقتصادي والنظام الاجتماعي، قد مسحت الحياة المعاصرة وفقدتها معناها. وكانت مهمة الرواية كشف مصير الفرد الحديث في ظل ذلك.

⁽²²⁾ النقد البنائي الحديث، 116.

أما رينيه جيرار (1923) في كتابه (الكلبة الرومانسية والحقيقة الروائية) 1961 فإنه يذهب إلى تأكيد مهمة الرواية في جلاء المأزق والأشكالية التي يقع فيها الإنسان، لتعبر عن رحلة بحث مازوم عبر بطل اشكالي أيضاً. لكن بفرضيات مختلف عن فرضيات لوكاش. أن تصنيف جيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصي هو نتيجة لمرض وجودي متقدم قليلاً أو كثيراً... وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصي، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتسخة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ:⁽²³⁾

يعتقد جيرار أن أي رغبة إنسانية هي رغبة محاكية لشخص آخر، وهذا ما يسميه مثلث الرغبة الذي يتكون من الراغب والموضوع والوسط. فنحن لا نرغب في الأشياء رغبة ذاتية محضة، وإنما بتأثير رغبة شخص آخر في الموضوع نفسه. فدون كيشوت يحاكي فروسية الفارس أماديس، أما إيمان بوفاري فإنها تشعر بالرغبة من خلال بطلات الروايات الرومانسية التي تملأ خيالها. فلقد دمرت الأعمال الروائية، التي قراتها بهم في فترة المراهقة كل عفوية عندها⁽²⁴⁾. فالآخر يوقد فينا رغبة أو يشعلها، قد لا تكون على معرفة بها أو طموح، سابقاً. أي نستعيض رغبتنا من الآخرين. وينعت ستدال كل أشكال المحاكاة بالغرور. ولإقناع مغorer بغرض ما، يكفي الثبات أن طرفاً ثالثاً يعتبراً يرغب في الغرض، فالوسط منافس أو جدّه الغرور. والوساطة قسمان:

⁽²³⁾ مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، ت. خيري دوم، مجلة فصول - القاهرة، مج 12، ع 2/ 1993، 36. وقد أعاد المترجم نشر البحث في ضمن: القصة الروائية المؤلف، 109-121.

⁽²⁴⁾ الكلبة الرومانسية والحقيقة الروائية: رينيه جيرار، ت. د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1/ 2008، 9. وثمة ترجمة لاحقة لـ فصول الكتاب بعنوان الكلبة الرومانسية والحقيقة الروائية (الرغبة المثلثة): رينيه جيرار، ت. إدريس الناقوري، مجلة فصول - القاهرة، مج 12، ع 2/ 1993، 8-9.

وساطة خارجية تتحقق حين تكون المسافة الفاصلة بين دائرة الراغب ودائرة الوسيط بعيدة بحيث لا تتدخلان، كالبعد الزمني أو الفرق الاجتماعي. ومثالمها علاقة دون كيشوت بوسطيه اماديس الذي عاش في عصور سابقة. ووساطة داخلية حين تتخلص المسافة بين الدائريتين (الراغب والوسيط) بحيث تتدخلان. وهنا تبدو الازمة الحقيقية التي تثيرها الرغبة المحاكية. فبطل الوساطة الخارجية يعلن صراحة عن رغبته ويجعل نموذجه ويقر بتأبيته له، فلا يجد دون كيشوت أو ايما بوفاري أي حرج في ذلك الإعلان. وفي هذه الوساطة توحد الرغبة بالوسيط، بل تكون الرغبة هي الوسيط للتوحد مع الوسيط. لكن هذا التوحد بين الرغبة والوسيط يتحطم في الوساطة الداخلية، فالبطل يرغب في شيء يرغب فيه غيره، وقد يملأ ذلك الغير أو الوسيط، فيكون عائقاً بين المريد المفتون بنموذجه ورغبته؛ ليكون الوسيط موضوع اتهامه، كما انه يتبرأ من تأبيته له وينكر روابط الوساطة ليعلن عن اصالة رغبته، لكن تبقى هذه الروابط، كما يقول جيارار، امتن من أي وقت مضى؛ لأن عداوة الوسيط الظاهرية لا تقلل من سحره وهيبته بل هي تزيد منها، ويعتقد الشخص الراغب ان نموذجه ينظر إلى نفسه على انه أسمى من ان يقبل به مريداً. وبالتالي يشعر الشخص الراغب تجاه هذا النموذج بعواطف متنازعة هي وليدة التحاد ضدّين هما التمجيل مع أعلى درجات الخضوع والخذلان في ذروته⁽²⁵⁾. وهو ما يسميه بالكراهيّة. وموضوع الكراهيّة هو الشخص الذي يمنعنا من اشباع رغبة او حسناً لنا بها. ويتحول الوسيط إلى منافس، لذلك يضطر الراغب إلى قلب الترتيب المنطقي والزماني للرغبات ليخفى محاقاته، فيحيط من كل ما يصدر عنه على الرغم من الرغبة الحقيقية فيه. وهكذا يصبح الوسيط

⁽²⁵⁾ الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، 31.

عدوا حاذقاً وشيطاناً يبحث عن تحرير الشخص الراهن من أعز ممتلكاته ويعارضه
 بعناد طموحاته الشرعية".⁽²⁶⁾

ويذهب غولدمان إلى أن تحليلات جيرار تتفق مع تحليلات لوكاش التي سبقتها
 بزمن، فكلاهما يرى الرواية تاريخ بحث (منحط) عن قيم أصيلة في عالم منحط، من
 لدن بطل اشكالي. وإن تصنيف جيرار يقوم على فكرة أن المخطاط الرواية نتيجة مرض
 وجودي، يقابله داخل العالم الروائي اشتداد الرغبة الميتافيزيقية أي الرغبة المتحططة.
 ويعتقد أن بالإضافة المهمة لجيرار تمثل بان المخطاط العالم الروائي وتقدم المرض
 الوجودي وتزايد الرغبة الميتافيزيقية أمور يتم التعبير عنها عن طريق توسط يعمل على
 توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل أي البحث عن سمو إلى المثل
 الأعلى.⁽²⁷⁾ غير أن غولدمان لا يعتقد بشمولية مقوله التوسط في تفسيرها للرواية،
 كما يذهب جيرار. لكن مفهوم الانحطاط يبدو له أكثر اتساعاً وأشد ملاءمة من سابقه.
 وهذا هو محور الالقاء الواضح مع جيرار، علامة على التعديل الذي يجريه على
 مفهوم الوساطة.

أما الفرضية التي ينطلق منها غولدمان فهي تتطابق مع ما تقدم. فالرواية قصة
 بحث عن قيم أصيلة بكيفية منحطة في مجتمع منحط. كما أنه يتفق مع لوكاش بشأن
 تجانس البنية الروائية والنظام الاقتصادي، فهناك تجانس دقيق بين شكل الرواية
 وعلاقات الأفراد بعضهم مع بعض في المجتمع متوج من أجل السوق وعلاقتهم بالمال.

إن العلاقة الحقيقة والصحيحة بين الناس والسلع يكون فيها الإنتاج محكمًا
 بالاستعمال في المستقبل، والصفة العينية للأشياء. غير أن الإنتاج من أجل السوق

⁽²⁶⁾ م.ن، 32.

⁽²⁷⁾ ظ: مقدمات في سosiولوجيا الرواية، 16-17.

يستبعد هذه العلاقة، ويقلصها إلى مستوى ضمبي عبر توسط الواقع الاقتصادي الجديد، أي قيمة التبادل. فالتوسط الذي يقصده غولدمان يتصل بالتحلل الاجتماعي الذي بلغه المجتمع البرجوازي بحيث لم تعد العلاقة تتصف بكيفية مباشرة بين الأفراد، وبينهم وبين السلع، أما أصبحت علاقة توسطها قيم التبادل. فالمال والربح أصبحا وسيطاً. وهو وسيط منحط أزال القيم الكيفية للأشياء ليحل محلها القيم الكمية، فالفرد لا يعنيه كثيراً الأفراد الذين يتبادل معهم تجاريًا، بل يهمه المال، أما السلعة فهي شر لابد منه، لإدامه هذا التبادل مع أفراد يجهلهم أو لا يعنيه معرفتهم.

إن شكل الرواية المعقد هو شأن الحياة اليومية للناس "عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلي، وعن قيمة استعمالية كليلة، بطريقة يزفها توسط القيمة الكمية: قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدي فيه أي جهد بذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد أنفسهم متفسخون، لكنهم، وفقاً لصيغة أخرى، أفراد اشكاليون".⁽²⁸⁾

وهكذا ينتهي غولدمان إلى تماثيل البنية الاقتصادية والرواية (لوكاش)، بسبب توسط قيم التبادل (جيرار).

إن أسى لوكاش بسبب تحلل المجتمع البرجوازي والحروب التي ابادت الإنسان جعل موقفه عموماً ذات نزعة رومانسية، تتعلق بالماضي (الاغريق) تعلقاً شديداً، جعل منه زمن السعادة الإنسانية والكلية. وهي مفاهيم يمنحكها لوكاش للعصر الاغريقي بطريقة مجانية، تحتاج إلى تدقيق، فمن يقول إن زمن الإغريق كان كذلك؟ لقد كان هروبه من الحاضر مداعاة لمنح الماضي الفضائل التي تنقص عصره. وبسبب هذه النظرة الرومانسية التي تقيم تقابلًا غير دقيق بين الماضي والحاضر، يتميز غولدمان عن استاذه

⁽²⁸⁾ مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، 39-40 ومقدمات في سosiولوجيا الرواية، 23

في تجاوزه لما تقرره هذه النظرة من علاقة موصوفة سلفاً بين الماضي والحاضر. وإذا كان لوكاش يتحدث عن ماضٍ صحيح، فإن غولدمان يتحدث عن التاريخ وعلاقته بصياغة شكل الحاضر وفق العلاقات الجدلية التي تقررها الماركسية. وهذا ما دفع لوكاش الماركسي لأن ينكر فيما بعد للوكاش الرومانسي.

لقد تمكّن غولدمان، على أساس من مقولاته، من دراسة روايات اندريله مالرو وتفسير ظاهرة الرواية الجديدة مع الان روب غرييه وناتالي ساروت وغيرهما. بسبب التحولات الاقتصادية لعصر السيطرة الجماعية والشركات الدولية، وتضاؤل حضور الفرد أمام طغيان المؤسسات الجماعية.

ويتصل بال موقف من الرواية ومهمتها، مفهوم البطل الروائي، وهو موقف يكاد يتكرر من لوكاش إلى غولدمان. إن البطل بحسب لوكاش شخصية إشكالية؛ لأنّه يعيش في عالم فقد صلته بالإله فصار عالماً متحلاً تخلي عن قيمه ولا قدرة له على العودة إلى أصالته من جانب، ولقطيعة هذا البطل مع عالمه من جانب آخر، وهنا يتحدث لوكاش، كما يصف غولدمان عن الخطاطين: الخطاط البطل ليبحثه عن قيم أصيلة بأدوات منحطة، والخطاط العالم⁽²⁹⁾. وهذا البطل المأزوم لا يفلح في سعيه لإقامة التوازن مع العالم فيتهي إلى الجنون (دون كيشوت) لسرفانتس أو الجريمة (جولييان سوريل)، بطل الأُحمر والأسود لستندال⁽³⁰⁾.

أما غولدمان فإنه يقبل توصيف لوكاش للبطل الإشكالي قبولاً حذراً، يقيد صلاحية الفرضية ولا يقبل إطلاقها؛ لأن البطل الإشكالي إذا صرّح لروايات مهمة في تاريخ الرواية الاوربية مثل (دون كيشوت) و(الأُحمر والأسود) و(السيدة بوفاري)، فإنه لن ينطبق إلا بشكل محدود على (دير بارم) لستندال، ويستحيل تطبيقه على

⁽²⁹⁾ ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 14-15.

⁽³⁰⁾ ظ: في البنية التركيبية، 56.

اعمال بليزاك التي تشغل مكاناً مرموقاً في تاريخ الرواية الغربية.⁽³¹⁾ لكن هذا التحفظ لا يمنعه من اعتماد المفهوم. فالفرد الاشكالي كأنه قدر العصر الحديث للعالم الغربي حيث الانفصال عن العالم الذي انفصل هو الآخر عن قيمة. والرواية النوع الأدبي الذي لا تحضر فيه القيم الأصلية من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية، ولا توجد إلا بشكل تجريدى في وعي الكاتب. أن مشكلة الرواية هي إذن أن يجعل ما هو في وعي الروائي [من] تجريدى وأخلاقي العنصر الجوهرى للمبدع، حيث لا يمكن لهذا الواقع أن يوجد إلا وفق حالة غياب غير مثير (ويمكن لجيارار أن يقول موسط) أو ما هو معادل لحضور منحط. كما يكتب لوكاش، فإن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية⁽³²⁾. إن سقطة الفرد الاشكالي ليست أثراً لسلوكه الشخصي المنحرف، إنما نتيجة للتشوّهات التي طالت المجتمع ولحقته آثارها، وكأنه يحمل على كاهله أعباء مجتمعه الذي ينوء بخطيئته. لهذا فإن البرء منها ليس سهلاً، وهذا ما يعمق اشكاليته ويبقىه يخوض في وحلها حتى أجل يجهله.

ويميز غولدمان، تبعاً لوكاش، بين ثلاث مراحل مرّ بها البطل في الرواية على أساس التناقض بين تطور الحياة الاقتصادية وتطور الرواية:

1. المرحلة الليبرالية التي حافظت على وظيفة الفرد في الحياة الاقتصادية وأنتجت، روائياً شخصيات لم تفقد المبادرة. لكنها شخصيات اشكالية مثل اعمال فلوبير وستندال وبليزاك وزولا وغوتة.

2. مرحلة الرأسمالية الاحتكارية، وفيها تم الغاء كل قيمة جوهرية للفرد، وإبطال الحياة الفردية داخل البنية الاقتصادية. انتجت روايات تلاشى فيها البطل

⁽³¹⁾ ظ: مقدمات في سosiولوجيا الرواية، 14 (المامش).

⁽³²⁾ م.ن، 20.

المأزوم، مثل أعمال مارسيل بروست وجويس وموزيل وكافكا وسارتر ومالرو وناتالي ساروت.

3. مرحلة هيمنة أنظمة الحكم وتتدخل الدولة في الاقتصاد التي ادت إلى إذابة الطابع الفردي وانتهت إلى التشبيه الكامل للإنسان. وتمثلها أعمال الرواية الجديدة والآن روب غرييه تحديداً، إذ يزول البطل فيها تماماً⁽³³⁾. وقد كان لوكاش قد قسم مراحل الرواية على ثلاثة: المثالية المطلقة، والنفسية، والتربوية⁽³⁴⁾. وفي التقسيمين يبدو التشديد واضحًا على صورة البطل والخط البياني لتطورها والمتمثل بتضاؤل المهمة التي تؤديها من مرحلة إلى أخرى. فالتقسيمان لا ينظران لتطور الشكل الروائي، وإنما يتبعان صورة البطل من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، على أساس مناظرتها لتطور النظام الاقتصادي الغربي.

غير أن غولدمان يعود فيما بعد ليتحدث عن تقسيم آخر بـ مرتبتين فقط، داجماً المرحلتين الثانية والثالثة في التقسيم المتقدم⁽³⁵⁾.

لقد تقدم أن غولدمان استمد مفهوم (رؤى العالم) من مراجعات فلسفية مختلفة في إطار دلالته الفلسفية العامة التي تشمل كل النشاط الإنساني. أما بوصفه مفهوماً نقدياً، فإنه يستمد دلالته من لوكاش الذي أكد أهميتها بوصفها الشكل الأرقى للوعي، وإن أي وصف لا يشتمل على نظرة الشخصيات للعالم لا يمكن أن يكون

⁽³³⁾ ظ: مقدمات في سosiولوجيا الرواية، 30-31، وفي البنية التركيبية، 56-57، والرواية والواقع، 69-70.

⁽³⁴⁾ ظ: مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، 35.

⁽³⁵⁾ ظ: م.ن، 43.

تماماً⁽³⁶⁾. ومفهوم غولدمان تطوير لمفهوم (الكلية الاجتماعية) عند لوكاش⁽³⁷⁾. غير أن جمود غولدمان إلى مفهوم رؤية العالم - بوصفه محاولة للهرب من سلبية مقوله الانعكاس الآلية - يوقيعه على اعتاب مفارقات آخر⁽³⁸⁾، علاوة على انه لا يخرج عن قضية المحاكاة الأرسطية مهما كانت المصطلحات، كما يقول أبو ديب، لأنه يفصل بين عالم النص والعالم الاجتماعي، لكنها ليست محاكاة مضمونية اثنا محاكاة بنوية⁽³⁹⁾. كما انه يصطدم آلياً بمفاهيم آخر. فلما كان غولدمان بجماعية العمل الأدبي في رؤيته للعالم، يوقيعه في حرج مفاده ان البطل المعاصر بطل فردي، وان قطبيعته مع مجتمعه لا تجعله معبراً عن رؤية هذا المجتمع؛ لذلك يذهب إلى ان محاولة البطل في البحث عن قيم جديدة غير موجودة تعبر عن العلاقة السلبية بينه وبين المجتمع، فلا تكمن قيمة الرواية فيما تصوره من رؤية للعالم، وإنما فيما تقدمه من نقد للعالم. وبما ان الرواية مرتبطة بالنزعة الفردية للبرجوازية، فإنها على الأقل نقد للبرجوازية أكثر من ان تكون تعبراً لرؤيتها للعالم. وفي هذا يتفق غولدمان مع نظرية ثيودور او درنو القائلة بأن الفنان الجيد ينطق باسم الفاعل التاريخي الغائب ويمثل قيمة الصحبحة الغائبة⁽⁴⁰⁾.

ونظن ان مفهوم رؤية العالم تطوير لمفهوم (وجهة النظر) في النقد الاجملو أمريكي (جيمس، ولوبيك، وفورست) وارهاصات النقد البنوي عند جان بوبيون. ويقوم على أساس نقل المفهوم من حيز الدراسة الفنية إلى الدراسة الاجتماعية. ويتربى على ذلك اجراء تغييرات واسعة عليه. فإذا كانت وجهة النظر تعبر عن

⁽³⁶⁾ ظ: دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت. د. نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط 2/1972، 23.

⁽³⁷⁾ ظ: نظريات معاصرة، 113.

⁽³⁸⁾ ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم): البنوية التكوينية والنقد الأدبي، 115.

⁽³⁹⁾ ظ: الأدب والأيديولوجيا، 70.

⁽⁴⁰⁾ في البنوية التركيبية، 100.

موقف الشخصية، سواء كانت مسرحة أو غير مسرحة في النص، من الأحداث التي تنقلها وتعلق عليها بشكل لا يشترط الموضوعية. فان رؤية العالم، كما تقدم، تمثل رؤية مجموعة اجتماعية يصوغها فرد من القضايا العامة للعالم والوجود، ولا يشترط فيها الموضوعية أيضاً. والفرق بينهما في فردية وجهة النظر وجماعية رؤية العالم، وغير ذلك يبقى كلاماً معيناً ب موقف ما، وإن كان ذا طابع شمولي في الأخرى، فجوهر القضية واحد. وقد كان بيرسي لوبيوك يختصر السؤال عن الرواية بالسؤال عن وجهة النظر، بينما كانت رؤية العالم حجر الزاوية في مشروع غولدمان.

كما استمد غولدمان عدداً آخر من مصطلحاته من لوكاش من بينها البنية الدالة الذي أخذها عن مفهوم الشكل من كتابه (الروح والأشكال)⁽⁴¹⁾ وكذلك مفهوم التماسك ومفهوم النظرة الشمولية ذات الأصول اللوكاشية⁽⁴²⁾، وكذلك التماضي الشكلي⁽⁴³⁾، علاوة على المقولات السابقة كالوعي المكن⁽⁴⁴⁾؛ لذلك يذهب جمال شحيد إلى وضع تقابلات منهجية وإجرائية بين عدد من كتب لوكاش وغولدمان، فيقرن (نظريّة الرواية) بـ (من أجل علم اجتماع للرواية)، وبين (التاريخ والوعي الظبيقي) بـ (الماركسية والعلوم الإنسانية)، بما يدلل على وحدة المنهج بينهما، وإن كان بشكل أكثر تطوراً مع غولدمان⁽⁴⁵⁾

⁽⁴¹⁾ ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 27.

⁽⁴²⁾ ظ: في البنية التركيبية، 20، 42.

⁽⁴³⁾ ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 65.

⁽⁴⁴⁾ ظ: نظريات معاصرة، 107 ونظريّة الرواية والرواية العربية، 49.

⁽⁴⁵⁾ ظ: في البنية التركيبية، 26، 27.

- 3 - ميخائيل باختين

يتميز ميخائيل باختين بمحاولته التفرد والاختلاف حتى عن الأصول التي أخذ عنها على الرغم من قلتها. فكثيراً ما يحاول تحديد نقاط الاختلاف الجوهرية بينه وبين أسلافه؛ لذلك كان كثير المناقشة لتلك الأصول لبيان القصور والاشكاليات التي يمكن أن توجه لها. فقد كان يعنيه كثيراً تلك المسافة الفاصلة بينه وبين غيره. وكان هاجس الأصالة يدفعه نحو مناطق يكرر لم تصلها الاكتشافات النقدية. فهو على الرغم من صلته، كما يقول تودوروف، بالجملاليات الرومانسية في نظرية الرواية، فإن تلك الجملاليات تأخذ في مؤلفاته موقعها هامشياً.

يعتقد باختين أن كثيراً من الدراسات السابقة كانت بعيدة عن إدراك الخصائص الفنية لرواية التي اوجدها دوستويفסקי (الرواية المتعددة الأصوات). وظللت تخوض في المضامين ووجهات النظر الأيديولوجية لأبطاله، ولم تقدم فهماً لها.

لكن بعض النقاد تلمس تلك الخصيصة دون أن يكشف النقاب عنها تماماً. فمحاولة فياجيسلاف ايفانوف تقف عند حدود تأكيد الآنا الغيرية لا بوصفها موضوعاً، بل بوصفها ذاتاً فاعلة أخرى. وانعكاس هذا المبدأ من خلال الموضوع داخل الرواية. غير أن ذلك، بحسب باختين، يمكن أن يوجد حتى في الروايات المناجاتية الصفراء، فلا يكفي ذلك للنمط الروائي الجديد⁽⁴⁷⁾، أما اسکولدوف فهو الآخر يقوم بتحديد الخصيصة الأساسية عند دوستويفסקי لكنه يبقى عند حدود عقيدته الأخلاقية الدينية المعبّر عنها مناجاتياً. وإدراك اسکولدوف يقف عند الاهتداء إلى ما يقوله دوستويفסקי: كن شخصية، ويقصد استقلالية الشخصية وحريتها الداخلية، وينحصر جهده حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة، وليس

⁽⁴⁷⁾ ظ: فضاء الإبداع الفني عند دوستويف斯基، 16.

طائق رؤيتها الفنية وتصويرها في الرواية، لكن أهمية عمله تمثل بتشديده على الشخصية الغيرية – بمصطلحه – وعدم تمازج الشخصيات المشابهة، لكن باختين يتهي إلى عدد من المؤاخذات على عمل اسکولدوف⁽⁴⁸⁾. أما دراسة جروسمان فهي على أهمية ما توصلت إليه من نتائج فنية في فرادة رواية دوستويفסקי لكنها غير كافية؛ لأنها شخصت تميز الرواية لكن تسويفاتها لم تكن مقنعة، فلا تكفي الحركة العاصفة للحوادث ولا وحدة الخطبة الفلسفية في تفسير تلك الشخصية. ويؤكد جروسمان في دراسة لاحقة على طابع البناء الموسيقي في اعمال دوستويف斯基، وهو ما طوره باختين في نظريته، إذ يشير إلى أنه استخدم نظام العبور الموسيقي من مقام نغمي إلى آخر، بما يكشف عن تنوع الحياة الإنسانية وتعقدتها. وهنا يعلق باختين على كلمة أحد الموسيقيين: أن كل شيء في الحياة طبافي – يقوم على التعارض – ان كل شيء في الحياة من وجهة نظر دوستويف斯基 حواري أي نزعة تعارضية حوارية⁽⁴⁹⁾.

والامر نفسه مع اوتو كاووس الذي يشير إلى تعدد المواقف الأيديولوجية المتعادلة التفозд عند دوستويف斯基. ففي الوقت الذي يدرك جوهر خصيصة هذه الرواية، يعجز عن تقديم الادوات الفنية التي صيغت بها. كما يعمد باختين إلى وضع مسافة فاصلة بينه وبين لوناجارسكي الذي طرح لاحقاً، هو الآخر، قضية تعدد الأصوات عند دوستويف斯基. مع ان الاخير يكاد يعتمد بشكل كبير على تصورات باختين حول الموضوع. لكن باختين يرفض محاولته بالعودة إلى شكسبير وبلزاك في وجود اصوات متعددة مكتملة الصياغة ويؤكد أسبقية دوستويف斯基.

أما أهمية دراسة شكلوفسكي فإنها تعود إلى ادراكتها ان صراع الأصوات الأيديولوجية في روايات دوستويف斯基 يعود في الأساس لشكلها الفني واسلوبها

⁽⁴⁸⁾ ظ: م.ن، 17-20.

⁽⁴⁹⁾ ظ: م.ن، 61-62.

الروائي. وهذا ما يبحث عنه باختين بإرجاع الظاهرة إلى أساسها الفني. غير ان الذي يهم شكلوفسكي لا الشكل المتعدد الأصواتقدر اهتمامه بالمنابع التاريخية (الذهبية) والسيرية لحياته لنفس الجدل الأيديولوجي الذي اوجد هذا الشكل⁽⁵⁰⁾.

يؤكد ما تقدم حقيقة، لا يجادل بها باختين، ان الدراسات السابقة كلها هيأت الارضية لنظريته الحوارية. صحيح ان كثيرا من تلك الدراسات أدركت تميز ابداع دوستويفسكي لكنها اخفقت في صياغة ذلك، وعوض ان تدرس الظاهرة فنيا تصر على دراستها موضوعيا. وهذا يعني انها استطاعت ان تضع يد باختين على الشق الأول من القضية، ليكمل ما بقي منها برؤية عميقة واصيلة، بعد إعادة صياغة الجهد السابق.

لقد عاصر باختين الحركة الشكلانية في ظهورها ونهايتها الحزينة على يد النظام السوفيتي مطلع ثلاثينيات القرن العشرين. وكان من مظاهر تأثيره بها الكتاب المنسوب له والموقع باسم مدفيديف (المنهج الشكلاني والنقد الأدبي) 1929. ان اصالة باختين لم توقعه في متابعة اي من الحركات والشخصيات النقدية، وإنما ظل يحافظ دائما على تلك المسافة، وهي ليست قليلة؛ لذلك يمكن تسمية المراجعات النقدية وحتى اللسانية له بانها مراجعات غير مباشرة. يمعنى انها دفعته مخالفتها إلى كثير من المواقف النقدية التي اثرت مشروعه بطريق غير مباشر. وأنها لو لم تكن موجودة، ربما لم يدفع إلى تبني تلك المواقف أو كتابة تلك المؤلفات. ولعل هذه الميزة الأبرز التي ينفرد بها من بين منظري الرواية. ويليه في ذلك رولان بارت الذي دفعته سجالاته الفكرية مع ييكار وغيره لإسالة كثير من المداد أيضا.

⁽⁵⁰⁾ تصايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي، 56.

لقد رفض باختين إسراف الحركة الشكلانية في تأكيد التقنيات الفنية والشكلية، وأهمال المضامين الاجتماعية والأيديولوجية؛ الأمر دفعه لأن يوحد بين مسارين مختلفين. فالتشديد الشكلاني على المظهر الشكلي نتج عنه اهمال واضح للمضامين، حتى أنها أصبحت وسيلة للتعبير عن شكل معين عند بعضهم. كما كان النقد الماركسي عموماً قد وقع في المزلق نفسه بتأكيده المضامين على حساب الشكل. لذلك يلور باختين نظرية الدلالات وادراجها في تحليله السوسيولوجي للأدب. فلقد رأى أن كل الأيديولوجيات مختلف أشكالها [...] هي نظام دلالي. إلا أن باختين لم ينظر إلى هذا النظام الدلالي من حيث هو شكل لغوي فقط، وإنما من حيث هو تعبير اجتماعي. فالدلالة لا ترتبط بالوعي الفردي أو بالداخل فحسب، بل هي واقع اجتماعي مرتبط بما هو خارج عن الوعي الفردي⁽⁵¹⁾، فنظريته الحرارية لا يمكن ان تُحسب على أي من الاتجاهين، وهذا كما تقدم، مفصل الاختلاف بينه وبين اسلافه في الرواية المتعددة الأصوات، لتأكيده على أهمية دراسة قضية ذات إبعاد مضمونية واجتماعية بروية فنية.

كان الشكلانيون، في إطار دراساتهم الشعرية، قد ميزوا بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية على أساس الغاية التي يتوجهها الملفوظ أو المتكلم، فالمهدف العملي الصرف يجعل وظيفة اللغة توصيلية وهي اللغة اليومية، لكن اللغة لا تقتصر على هذه الوظيفة فترابع الغايات التوصيلية لتبرز غاية أخرى هي الجمالية⁽⁵²⁾. وقد كان لهذا التمييز أهميته الفصوى في بناء نظرية شعرية ولووضع حد للخلاف القديم حول مفهوم

⁽⁵¹⁾ الملحة والرواية، دراسة الرواية مسائل في المنهجية: ميخائيل باختين، ت.د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي - بيروت، ط 1/1982، 16-17.

⁽⁵²⁾ ظ: نظرية المنهج الشكلي، 36-37.

الأدب، ويفضل هذا التمييز صار الاستعمال الخاص للغة في الأدب هو ما يميزه وليس شيئا آخر، كما كان ذلك مدعاة لتمييز آخر بين لغة الأدب ولغة العلم⁽⁵³⁾.

إن هذا التمييز دفع باختين للحديث عن لغة أخرى أهملتها الدراسة الشكلانية. وهي لغة الرواية، فالكلمة في الرواية تختلف عن الكلمة في الشعر والكلمة في الحياة اليومية معا. لأنها كلمة لا تتميز بغايتها وإنما بطبيعتها المختلفة ذات التوجه الحواري الذي يخلق فنيتها التثوية الخاصة. وتمثل الكلمة في الرواية وحولتها الأيديولوجية وما تحتويه من تضمينات اجتماعية ومهنية مختلفة؛ الركن الأساس في نظرية باختين.

ومارست أيضاً المراجعات غير المباشرة مهمة أخرى في الموقف النقدي لباختين، إذ وجد نفسه على الطرف النقيض لكل من هيغل ولوكاش في نشأة الرواية وجنسها الأدبي. لقد كان هيغل يذهب إلى أن الرواية تولدت عن الملحمـة القديمة، وظهرت في ظل تطور المجتمع البرجوازي وانتقاله من المرحلة الاقطاعية؛ ولذلك يسمـيها ملـحـمة بـرـجـواـزـية، وهذا ما يتـابـعـهـ فيـهـ لوـكاـشـ،ـ كماـ تـقدـمـ.

أما باختين فقد ناقش ذلك مطولاً وفرد له دراسة خاصة (الملـحـمةـ والـروـاـيـةـ) في كتابه (الجمالية ونظرية الرواية) عـلاـوةـ عـلـىـ ماـ تـضـمـنـتـهـ مؤـلـفـاتـهـ الأـخـرـ منـ إـشـارـاتـ مباشرةـ هـذـاـ المـوـضـوعـ.ـ وـيـنـطـلـقـ مـنـ فـرـضـيـةـ مـفـادـهـاـ انـ الرـوـاـيـةـ تـخـتـلـفـ عـنـ غـيرـهـاـ منـ الـاجـنـاسـ الـأـدـبـيـةـ،ـ فـيـ انـهـاـ النـوـعـ الـوـحـيدـ الـذـيـ ماـ يـزالـ قـيـدـ التـكـوـينـ،ـ وـالـذـيـ نـشـأـ فـيـ الـعـصـرـ الـحـدـيـثـ فـهـوـ يـتـفـاعـلـ مـعـهـ بـعـقـمـ،ـ أـمـاـ الـاجـنـاسـ الـأـخـرـ فـكـلـ ماـ فـعـلـتـهـ انـهـاـ حـاـوـلـتـ التـكـيفـ مـعـ هـذـاـ العـصـرـ⁽⁵⁴⁾ـ،ـ وـانـ الرـوـاـيـةـ لـاـ تـمـتـ بـأـيـ صـلـةـ لـأـيـ مـنـهـاـ،ـ وـانـ هـذـهـ الـاجـنـاسـ فـيـ عـصـرـ اـكـتـمـالـاـ كـانـتـ تـجـهـلـ الرـوـاـيـةـ،ـ وـعـلـاتـهـاـ فـيـمـاـ بـعـدـ مـحـكـمـةـ بـالـصـرـاعـ.

⁽⁵³⁾ ظ: نظرية الأدب: (رينيه ويليك وأوستن وارين)، ت. صبحي، 22-23.

⁽⁵⁴⁾ ظ: الملـحـمةـ والـروـاـيـةـ،ـ 20ـ.

أما العلاقة المفترضة بين الملهمة والرواية، فان سمات الملهمة التي تميزها عن الرواية بطلها تماماً. إن موضوع الملهمة الماضي البطولي أو الماضي المطلق، وحدثها يعتمد الأسطورة القومية وليس التجربة الشخصية الحرة، كما لا صلة لها بالحاضر. ففي منطق الملهمة ترتبط القيم بالزمن، والماضي زمن كل جيد أو مصدره، لذلك فان الملهمة تفتح من الذاكرة وليس من المعرفة. في مقابل ذلك فان ما يحدد الرواية هو التجربة والمعرفة والممارسة (المستقبل). بينما تفتح الملهمة نحو الماضي الكامل المطلق الذي لا يعرف النسبة. وموضوعها الأسطورة التي تمثل جزءاً أصيلاً منها، الأمر الذي يبعدها عن الحاضر والتجربة الشخصية ويشكلها في منطقة بعيدة ومنتقطة. أما الرواية فان موضوعها الواقع الذي يشكل نقطة انطلاق للفهم والتقييم واضفاء الشكل⁽⁵⁵⁾ ويأرس فيها الضحك الشعبي هدم المسافة الملحمية؛ لأن الضحك منوط بما هو قريب وليس بعيد. وعدم المجازية الرواية بسبب أنها تتحدث عن زمن غير منجز، فالحاضر يحكم سيره نحو المستقبل، بخلاف الملهمة التي تتحدث عن زمن مكتمل (الماضي).

ولا تقف الفروق المنهجية بين الجنسين عند ذلك، فالبطل فيهما مختلف. البطل الملحمي لا فرق فيه بين سيرته ومظهره الخارجي، كما ان إمكانياته تتحقق بشكل كامل، ولا يختلف ما يعرفه عن نفسه عما يعرفه الآخرون عنه، فلا سر في حياته يمكن ان يكشف. أما ما يميز البطل الروائي فعدم تلازم مصيره مع وضعه الراهن. فاما ان يكون البطل أكبر من مصيره وأاما ان يكون أصغر من إنسانيته⁽⁵⁶⁾. فلا يكون على ما يريد حتى النهاية. كما انه يفتقر للاستقامة الملحمية، فشلة تناقض بين داخله ومظهره؛ لذلك لا يعرف عنه الآخرون ما يعرفه عن نفسه.

⁽⁵⁵⁾ م.ن، 32، 36-35، 44.

⁽⁵⁶⁾ الملهمة والرواية، 60-59، 63.

يعود باختين تاريجيا بالرواية إلى العصر الإغريقي ويتحدث عن طبيعتها الفنية والزمكانية وصفة البطل فيها، فهو خاص وغير رسمي يفتقد لأي صلة جوهرية بمحیطه أو مدینته، ولا يشعر بنفسه جزءا من كل اجتماعي، كما يعتقد لوکاش، إنما هو انسان وحيد ضائع في عالم غريب، لا رسالة له في الحياة. كما ان الحدث الاجتماعي يخضع فيها للحدث الشخصي، أي يخضع العام للخاص، فالأحداث السياسية لا تكتسب معناها إلا بفضل صلتها بأحداث الحياة الخاصة⁽⁵⁷⁾. والإنسان اليوناني، ليس كما يفهمه لوکاش، انسان نزق. ابطال هوميروس يعبرون عن مشاعرهم بحدة بالغة ويتحجبون بصوت عالٍ؛ لأن ذلك الإنسان حسي. وقد كان افلاطون قد أخذ على كتاب المأسى انهم يصورون الضعف الإنساني، ويجعلوننا نعجب بالجزوع بدل ان نعجب بالبطل الكتم⁽⁵⁸⁾. ما تقدم وكله يؤكد حقيقة اختلاف طينة الرواية عن طينة أي جنس ادب آخر. كما اعتقد هيغل ولوکاش؛ لأن الملحمية نشأت في ظل الاستقراطية خلاف الرواية ذات الأصول الشعبية.

ثانياً/ المرحلة الثالثة

يتميز نقاد المرحلة الثالثة (بيير ماشيري، وميشيل زيرافا، وبيير زيماء، وتيري ايغلتن...الخ) بسعة الأفق النقدي المتاح امامهم مما هيأ لهم مزاوجة بعض النظريات للخروج بشكل يتجاوز الاخفاقات السابقة. كما ان دخولهم المعرك النقدي جاء بعد صراعات وسجالات فكرية خاضها النقد عموما والنقد الاجتماعي خصوصا، او قفهم على ما فيه من اشكالات مركبة لم يتمكن من تجاوزها. الأمر الذي أصبح اولوية في نقد هذه المرحلة؛ لذلك صار بعضهم يقترب من أحد النقاد فيما يتعد عنده اخرون،

⁽⁵⁷⁾ ظ: أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 1990، 38-39.

⁽⁵⁸⁾ ظ: جمهورية افلاطون، ت. حنا خباز، دار القلم - بيروت، (د.ت)، 275.

فما يشيري وايغلتن مثلاً يتعدان عن غولدمان، فيما يقترب منه زيا وجاك لينهارت. وذلك تبعاً للإمكانات المتميزة التي تمنحها نظرية ما وقدرتها على التطور وتحسينها لعمق الإشكالات الموجهة لها أو النهايات المغلقة التي تغفل الاجابة عن بعض الأسئلة ذات الأهمية التالية.

يغلب على مراجعات بير ماشيري الفلسفة الماركسية والنقد الماركسي عموماً. كما تأخذ بعض المفاهيم الالتوسيوية كالأيديولوجيا حيزاً كبيراً في مشروعه النطوي. لذلك كانت محاولته، في بعض الأحيان، تطويراً نقدياً لمفاهيم فلسفية أو تطويعاً لها. كما كانت بعض المقولات الماركسية كمفهوم الانعكاس - الذي بات مأخذنا عليه - محظٍ عناته للخروج به إلى فهم أرحب يتجاوز سلبيته؛ لأنَّه باعتقاده لا يمكن تجاوز ذلك لأنَّ الأطروحات الماركسية الكلاسية عن الأدب والفن تنطلق من المقوله الفلسفية الأساسية للانعكاس، ومن ثم فإنَّ الفهم التام لهذه المقوله هو مفتاح المفهوم الماركسي للأدب⁽⁵⁹⁾ لذلك يجري كثيراً من النقاشات لمختلف التقاد الماركسيين الذين تحدثوا عنه كلوكاش.

تمثل دراسات لينين النقدية عن تولستوي المكتوبة بين (1908-1911) أهم المراجعات النقدية التي اخذ عنها ماشيري. فكتابه (من أجل نظرية للإنتاج الأدبي) الذي يمثل مشروعه النطوي موجه إلى قراءة كتابات لينين عن تولستوي، علاوة على كتابات آخر حول فيرن ويلزاك، بغرض الإفاده من المبادئ المادية للوقوف على التناقضات المعقده المنتجه للنص الأدبي. فأيديولوجيا المؤلف أو الوضع الطبقي المعبّر عنه يمثل أحد شروط التناقض الذي يصنع النص من تعارضاته مرتكباً خيالياً. ومنهـما تأتي فكرته الالتوسيـة: أنَّ النص الأدبي ليس تعبيـراً عن أيديولوجيا يـعني تشكيلـها

⁽⁵⁹⁾ (عن الأدب بوصفه شكلاً أيدنوجياً): إتيان باليار وبير ماشيري في ضمين، تيارات نقدية محدثة،

من كلمات، "بقدر ما هو اخراج لها أو عرض أو فعل لا يتسم بالبناء مادام لا يمكن المجازه دون اظهار قصوره الذي يكشف عجزه عن استيعاب أيديولوجيا معادية"⁽⁶⁰⁾.

إن علاقة ماشيري المرجعية بلينين ليست علاقة مباشرة، فما يقوم به انه يعتقد افكاره ويطورها خصوصا علاقة النص بالأيدلوجيا، فالتسويغات التي يلجأ إليها لينين ليثبت عقريه تولستوي وقدرته على تجاوز أيدلوجيته لم تكن مقنعة في نظر ماشيري، فيلجأ إلى إعادة صياغة علاقة العمل الأدبي بالأيدلوجيا بما ينسجم مع الفلسفة الماركسيه، واراء لينين في نظرية المعرفة، ويبيت في اراء الاخير روحانا نديا معاصرها، يرى في علاقة النص بالأيدلوجيا ليس عن طريق ما يقوله بل عن طريق ما لم يقله، والعمل ناقص دائما وكماله في نقصه، ومهمة الشكل الأدبي إكمال النقص، لذلك كانت مرجعية لينين غير مباشرة لماشيري.

يعد بير زيماء أبرز نقاد هذه المرحلة لأنه يملك مشروعه نديا واضحة المعالم. وما يميزه هو صهر مجمل النظريات السردية والسيميائية في صياغة جديدة تقترب وتبتعد عنها جميعاً بآن واحد. لقد استشرف زيماء النظريات السردية ووقف على القصور الذي تضمنته، سواء كانت النظريات الاجتماعية أو البنوية الشكلية. لكن النقطة التي ظل يقف عليها مع العناية بإضافات ضرورية لها هي البنوية التكوينية.

يعتقد زيماء أن قصور النظريات الاجتماعية عند (لوكاش، وغولدمان) يكمن من جانب، بضعف مفهوم الشكل فيها، إذ ينطوي على تضمينات ميتافيزيقية ومثالية. لهذا يتمثل الحل بالتوجه نحو عد البنية النصية بنية لغوية واجتماعية بوقت واحد، ودراسة العلاقات الجدلية لمستويات النص. وفي إطار البحث عن سيميائية مناسبة، يعتقد بعدم إمكانية بناء سيميائية اجتماعية جديدة، لتمثل سيميائية غريماس وايكو وكرستيفا حلا

⁽⁶⁰⁾ م.ن، 172-173

مناسباً بعد تأكيد الأبعاد الاجتماعية التي اهملتها تلك السيميائيات، والعناية بتطوير المجتمع بوصفه مجموعة لغات اجتماعية متباينة، تقوم النصوص الأدبية باستيعابها وامتصاصها لتؤدي فيها مهمة مهمة، ثرثرة على وفق تحليل المستويات، فلكل جماعة معجمها وشفرتها الخاصة.

ومن جانب آخر، ان تماثل الحدث الاجتماعي مع الحدث النصي في هذه النظريات، لم يعد مقنعاً؛ لأنّه لا يعود إلى علاقات تجريبية يمكن اثباتها. وهذا المنظور التجريبي الذي يعتمد زها بين الحدين (الاجتماعي والنصي) لا يتحقق إلا باعتماد المنظور اللغوي للأدب والمجتمع معاً، فليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، كما أنّ اللغة نفسها تجسد مصالح اجتماعية، كما يرى (باختين). إن الخطاب عموماً والسرد خصوصاً لا يتطابق مع الواقع، ولا تتعدي العلاقة بينهما حدود الإمكانيات والاحتمال؛ بسبب ما ينطوي عليه موقف الرواية من مصالح فردية وجماعية يتضمنها الخطاب. وهنا تكتسب العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي أهمية نقدية. وهذا وجه القصور في النقد الشكلي، مع عنايته الواضحة بدراسة الخطاب. إن العلاقة بين الدلالة والتركيب غير معللة في هذا النقد الذي يقف عند التقنيات السردية من دون تضميناتها الاجتماعية والأيديولوجية. وبسبب هذا القصور لن تكون مفاهيم النقد الشكلي صالحة، بوضعها الحالي لعلم اجتماع النص الأدبي لما ينطوي عليه الأمر، باعتقاده من انتقائية، علاوة على الفجوة الدلالية بين البراهين السيميائية والاجتماعية⁽⁶¹⁾. لذلك يعتمد على عدد من مفاهيم غريماس، في مقدمتها مفهوم الفاعل Actant الأكثر تجريدية من الشخصية، وكذلك البنية العميقية المسئولة في أي نص سردي عن توزيع الوظائف الفاعلة لشرح البنية النصية في سياقها الاجتماعي.

⁽⁶¹⁾ ظ: النقد الاجتماعي، 176

لقد كانت النظريات الاجتماعية بمجملها عند (لوكاش، وغولدمان، واودرنو...الخ) خلفيات معرفية لزماها، علاوة على انتسابه لهذا الاتجاه بالأصل. كما كانت السردية البنوية وميلها إلى التشديد على الخطاب باعتماد الآليات اللسانية، وكذلك سيميائيات غريماس وإيكو وكرستيفا مراجعات أخرى، حاول من خلالها تأسيس الآليات التي يفتقر لها النقد الاجتماعي. فنظرية باختين، على وجهتها، كانت تفتقر لها. لذلك كانت مهمته هي الانتقال بالنقد الاجتماعي إلى علم اجتماع النص الأدبي، بحسب عبارته. من خلال إضفاء مجموعة من الآليات العملية عليه، وتخلصه من المفاهيم غير التجريبية أو ذات التزعة المثالية. ويمكن القول ان النقد الاجتماعي مثل لزما (المراجعات النظرية) فيما مثلت له الاتجاهات البنوية والسيمية (المراجعات الآلية). أي كان الأول بمثابة المراجعات الأولى، وكانت الاتجاهات الأخرى المراجعات الثانية.

وكان انفتاحه بالاتجاه نظريات القراءة ومدرسة كونستانس مدعوة للأخذ عنها أيضا، فمثل ياؤس مرجعية أخرى من هذا الجانب، كما مثل بالأساس مرجعية لعلم اجتماع القراءة عند اسكاربيت وغيره.

البحث الثاني

النظريات البنية

مثل بجمل التاج النقي الصادر حتى منتصف القرن العشرين، خلفية مرجعية للنقد البنوي، سواء كان مرجعية مباشرة أو مرجعية غير مباشرة. فقد أثار النقد الانجلوأمريكي والحركة الشكلانية وحركة براغ والنقاد الألمان ورواد الرواية الجديدة في فرنسا ونقاد أمثال نور ثروب فراي، مجموعة من القضايا النقدية التي كانت فيما بعد محل عناء هذا النقد الذي عمل على تطويرها وانضاجها. وكان لأولئك فضل اجتراحها.

ليست الرواية وحدها حديثة النشأة في العصر الحديث، إنما كانت معها نظرية الرواية التي يقل عمرها عن عمر الرواية بكثير. فقد كانت قضايا النقد الروائي ومفاهيمه محدودة في القرن التاسع عشر وكثير منها مأخوذ عن المسرح كالشخصية والحبكة وغير ذلك. وفضل المحاولات النقدية مطلع القرن العشرين هو توسيع رقعة هذه المفاهيم من جانب، وتجاوز التقنيات الموروثة التي تعامل الرواية معاملة المسرحية. إذا استعرضنا عبارة ولاس مارتن للحديث عن التقنيات الروائية الخاصة التي تتضمن علاقة المؤلف الراوي وعلاقة الراوي بالقصة ووجهة النظر⁽⁶²⁾ من جانب ثانٍ، وهذه الخصوصية النقدية هي التي هيأت ظهور نظرية الرواية لاحقاً، ومن جانب ثالث اقترب كثير من المحاولات الأولى بقضايا فنية شكلية اعتمدت بناء الرواية. وهذا ما عبرت عنه الشكلانية بأدبية الأدب. الأمر الذي سيشكل أهمية استثنائية في أدبيات النقد البنوي الشكلي.

⁽⁶²⁾ ظ: نظريات السرد الحديثة، 16-17.

أولاً: المحاولات التمهيدية

1- النقد الأنجلو أمريكي

لقد قطع النقد الأنجلو أمريكي (هنري جيمس، وبرسي لوبيوك، فورستر، وادوين موير، وواين بوث) شوطاً باتجاه النقد الفني بتاكيده أهمية قضايا ذات طبيعة فنية، وخروجه المحدود عن اسر النقد الموضوعي. فقد كانت وجهة النظر والعنصر الدرامي عند (جيمس، لوبيوك) وتقسيمات الشخصية وأنساط الرواوي والإيقاع والنموذج عند (فورستر) والحبكة والتصنيف الفني لأنماط الرواية عند (موير) والرواوي المسرح والرواوي غير المسرح عند (بوث)... الخ؛ اهم القضايا التي آثارها هذا النقد. ومنها يتضح الميل نحو بناء مفاهيم وتصنيفات تشدد على جالية الرواية وبنائها الفني. وهذا ما يبدو واضحاً في عناوين كتب هذا النقد: (فن الرواية، وصنعة الرواية، وأركان الرواية، وبناء الرواية، وبلاحة الرواية). لقد كانت عنابة لوبيوك الشكلية واضحة، إذ يؤكد ان لكل رواية شكلها الخاص. لكن الأمر حينذاك كان مربكاً، فبعض النقاد يعتقد ان الرواية لا شكل لها، فيما يقلل آخرون من أهمية شكلها مقابل خصائصها الرفيعة، حتى يقع في النفس ان هذه الخلافات قد تعني أن (الشكل) في الرواية اثما هو شيء يمكن الاحتفاظ به أو التخلص منه حسب ذوق المؤلف⁽⁶³⁾. كما يؤكد لوبيوك ان شكل الرواية لم يحظ بمجدية بعد، لذا ستتجه محاولته نحو الإجابة عن سؤال شائك ومتررع، مفاده: كيف صار هؤلاء الكتاب الروائيون؟ لذا يذهب بعض النقاد إلى ان كتاب لوبيوك مثل اصلاً للشعرية الروائية التي تتقييد بتحليل البنيات والتقنيات وتعنى بالدراسة الشكلية للنص الأدبي⁽⁶⁴⁾. لكن الأمر لم يكن بتلك السهولة، فلوبيوك يخوض في ارض جرداء لم تنبت بعد، فلم تكن هنالك عدة

⁽⁶³⁾ صنعة الرواية، 25.⁽⁶⁴⁾ ظ: النص الروائي، 100.

اصطلاحية كافية. فالتعريف الذي يقدمه للشكل يقوله: أن أفضل الأشكال هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية⁽⁶⁵⁾، يبدو فضفاضاً ولا يخلو من الارتباك المنهجي. كما ييلو الاعتماد على النموذج المسرحي واضحاً في التعريف للرواية، كشعار جيمس بمسرحة الرواية.

إن مسرحة الرواية تعني حضور الأثر الاغريقي والمفاهيم الأرسطية، وفي مقدمتها مفهوم المحاكاة، فالرواية شريحة من الحياة تفنى حين تجزئها⁽⁶⁶⁾. وقد ظل الأثر الأرسطي مائلاً في التقاد اللاحقين. يقول فورستر متاثراً بأرسطو: "في الرواية، نستطيع معرفة الشخصيات بشكل كامل. ويعزل عن متعة القراءة العامة نستطيع ان نجد في الرواية تعويضاً عن ظلام الناس في الحياة. ومن هذه الناحية تبدو القصة أكثر صحة من التاريخ، لأنه يتتجاوز الشاهد... وهذا هو السبب في ان الروايات قمنا وان حدثنا عن الناس الاشرار"⁽⁶⁷⁾. وكان هذا موقف أرسطو من قبل، حين فضل الشعر على التاريخ⁽⁶⁸⁾. كما يتجلّى الأثر الأرسطي عند فورستر - مع ذلك - في الربط بين الحبكة وعنصري الدهشة، والغموض، وخاصة الغموض الذي لا يقود إلى التضليل⁽⁶⁹⁾.

لقد حاول فورستر التنبه على القضايا الشكلية في صلب القضايا ذات الطبيعة المضمونية من قبيل القصة بمضاهاتها بالحبكة على أساس التتابع الزمني في الأولى

⁽⁶⁵⁾ صنعة الرواية، 46.

⁽⁶⁶⁾ ظ: م.ن، 31.

⁽⁶⁷⁾ أركان الرواية: إ.م. فورستر، ت. موسى عاصي، جروس بروس - بيروت، ط1/ 1994، 50-51.

⁽⁶⁸⁾ ظ: كتاب أرسطو في الشعر، 137.

⁽⁶⁹⁾ بنية النص السردي، 15-16.

ومنطق السببية في الأخرى، ليكون السؤال عن الأولى ثم ماذا؟ فيما يكون السؤال عن الأخرى لماذا؟⁽⁷⁰⁾

أما القضية الأخرى التي حاول تقديم تصنيفات فنية لها، فهي ذات تعقيد أكثر، وهي الشخصية. وقد عمد أولاً إلى التمييز بين الشخصية الإنسانية ذات الطبيعة البيولوجية والشخصية الروائية ذات الطبيعة التخييلية – التمييز الذي سيعود له لاحقاً البنويون أمثال بارت وتودوروف – لكن تقسيمه يفقد جدواه حين لا تكون له ثمرة نقدية واضحة. وقد كان، على العكس من المتوقع، مدعاه للعودة إلى مفاهيم المحاكاة الأرسطية في مقابلة الشخصية الروائية بمتطلباتها الواقعية.

وكان التقسيم الأكثر أهمية تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ذات طبيعة أحادية يمكن أن يعبر عنها بجملة، وشخصية مركبة ذات تعقيد واضح. ولعله التقسيم الفني الأول للشخصية الذي يتجاوز مفاهيم الواقعية والمحاكاة وينفصل عن الواقع تماماً؛ لأننا على أقل تقدير لا نجد في الواقع شخصيات مسطحة بالمعنى الذي يقصده.

لكن تحليلات فورستر لم تقدم فهماً شكلياً للشخصيات، فتقسيمه، علاوة على السطحية والاختزالية التي يبدو عليها، لا يساعدنا على فهم الشخصيات فهماً فنياً مقنعاً، ويعود ذلك إلى الارتباك الواضح في الفصل بين ما هو شكري وما هو غير ذلك، فتتدخل القيم في إطار هذا التقسيم. لكن فضلـه يتلخص في بحثه عن أسس جديدة تستند إلى معايير فنية في التقسيم، وإن كانت تحليلاته أقل طموحاً.

2 - الحركة الشكلانية

تعد الحركة الشكلانية الممثلة بـ (جاكيسن، وتيتانوف، وشلوفسكي، واينباوم، وتوماشفسكي... الخ) أقرب الحركات التي ظهرت في النصف الأول من

⁽⁷⁰⁾ ظ: أركان الرواية، 67.

القرن العشرين إلى البنية روها ومنهجها، إذ لم تكن حدود الالتقاء مقصورة على قضية أو موقف أو عدد من التقنيات أو ما شابه ذلك، فقد كانت الرواية التي ينشق عنها المنهج تكاد تكون واحدة بينهما.

امتد نشاط الحركة الشكلانية منذ تأسيس حلقة موسكو اللسانية عام 1915 على يد جاكوبسن وتأسيس جمعية دراسة اللغة الشعرية (الابوياز) عام 1916 حتى العام 1930 حيث قضي عليها بقرار سياسي، بعدها دخلت في صمت داخلياً وخارجياً إلى ما بعد منتصف القرن العشرين، إذ بدأت العناية الأوربية بترجمة آثارها. والطريف أن هذا التأخير لم يؤثر كثيراً في البنية واتجاهاتها السردية؛ لأن بعثها تزامن مع صعود هذه الاتجاهات في ستينيات القرن. وقد كانت بداية الترجمة إلى الفرنسية مؤثرة جداً؛ لأنها قام بها أحد أعلام البنويين وهو تودوروف الذي عرف بالحركة وترجم مجموعة من أعمالها في (نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس) 1965. وقبل ذلك كان قد صدر كتاب فكتور ايرليخ (الشكلانية الروسية) 1955. كما قامت جوليا كريستيفا من جانبها بالتعريف بياختين 1967. وترجمت أيضاً أعمال جاكوبسن. وهكذا بدأنا نشهد، كما يقول جان إيف تادييه، صعود قارة مغرقة، كان إسهامها عظيماً بقدر تأخيرها⁽⁷¹⁾.

كما تعود بدايات العناية بالإرث الشكلاني إلى جاكوبسن، خصوصاً مشاركته في المؤتمر الذي عقده جامعة إنديانا عام 1958 ببحثه الموسوم (بيان ختامي: اللسانيات والشعرية) الذي كان من أكثر البحوث التي أعيد نشرها، وكان كما يصفه ديفيد لودج،

⁽⁷¹⁾ ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تادييه، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط 1/ 1993، 19. وللكتاب ترجمة أخرى: النقد الأدبي في القرن العشرين، ت. د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1993، 21.

بياناً افتتاحياً وليس ختاماً؛ لأنَّه فتح الطريق أمام بنية لسانية تستمد مفاهيمها من دو سوسيِّر تختلف عن اللسانيات البنوية الشائعة في أمريكا وبريطانيا⁽⁷²⁾.

لقد حددت المرحلة التاريخية كثيراً من ملامح الحركة، فقد ظهرت في ظل نشوء حركات طليعية في الشعر الروسي (الحركة المستقبلية) وفوت زخا لاندفأعنها التجديدية، ومن جانب آخر كانت أيضاً تعلملاً من الحركات الرمزية الصوفية، ورفضاً للخلط والتشويش الذي يعانيه النقد الأدبي بسبب انتشار مناهج غير نقدية بالمعنى الدقيق. ورفض ما يتصل بالخدس والخيال والموهبة، والبحث في الإثر الأدبي نفسه، وليس في الاحوال النفسية للمؤلف والقارئ⁽⁷³⁾

وعلى أساس ذلك، كان الشاعر الذي رفعته عاليًا هو أدبية الأدب، أي دراسة الخصائص النوعية المسؤولة عن أدبية النصوص⁽⁷⁴⁾. وبذلك اختطفت لنفسها مساراً مغايراً للمسار الذي كان النقد يسير به قبلها.

انصبَّت عنابة الشكلانية على النص بعيداً عن مؤلفه. الموقف الذي بدأ ينضج ويجمع عليه النقد الأوروبي، لتنادي به أغلب الحركات النقدية حينذاك. ولم تكن الدعوة للعنابة بالنص هي جوهر الحركة، فقد نادت بالتحول نحو دراسة الشكل الفني وتجاهل المضمون الذي عدته وسيلة لإبراز شكل معين وليس العكس. فالعمل الفني ليس وعاء للأفكار أو المشاعر، إنما هو بالأساس مؤلف من كلمات⁽⁷⁵⁾. وإن مضمونه

(72) ظ: (ما بعد باختين): ديفيد لودرج في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، 231-232.

(73) ظ: الشكلانية الروسية: فيكتور إيرليخ، ت. الولي محمد، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/2000، 15.

(74) ظ: نظرية المنهج الشكلي، 35.

(75) ظ: نظرية الأدب: إينغلن، 13.

مجموع حيله الأسلوبية⁽⁷⁶⁾. وتوجهت عنايتهم نحو التقنيات التي ينطوي عليها، على أساس ان الأدب عموماً استخدام خاص للغة ينزع عن الاستخدام اليومي لها. وهذا الاستخدام المخاص قوامه الانحرافات التي تغرب اللغة وتخرجها عن تبلد المألف.

إن الشكلانيين الأكثر تأثيراً في نظرية السرد هم كل من بوريس إيجنباوم (1886-1959) وفكتور شلوفسكي (1893-1984) وبوريص توماشفسكي (1890-1957).

وقد كانت اعمال الشكلانيين، كما يقول إيجنباوم، حول الشر أكثر تحرراً من التقاليد بخلاف الشعر، لعدد من الاسباب المتعلقة بالإرث النظري للشعر الذي كان يعتقد مهمة دراسة الشعر⁽⁷⁷⁾، وبالتالي تأكيد تعود الاسباب من جانب آخر إلى فقر الدراسات التئيرية؛ لذلك ملأت أحاجيثهم فراغاً مهماً في نظرية الرواية.

يعد التمييز الشكلاني بين المتن الحكائي Fable - أو القصة بتعبير السرد़يين – والمبني الحكائي Sujet – أو الخطاب بتعبير السردِيين – واحداً من أهم الالتجازات النقدية للشكلاستية، للأثر الذي تركه فيما بعد، فقد أصبح أحد أركان السردية، بعد ادخال بعض التطويرات الضرورية عليه ومزاؤجته بالتقسيم اللسانى. وفي هذا يرى رامان سلدن: أن مفهوم الحبكة (المبني الحكائي) أكثر ثورية من تعريف ارسسطو؛ لأنَّه ينطوي على الوسائل جميعها المستعملة لتأخير السرد والألعاب الطبيعية والتقديم والتأخير والوسائل التي تجعلنا نولي أهمية لشكل الرواية، لتكون الحبكة انتهاكاً لطراائق النظم الشكلية المتربعة للأحداث، لهذا يرتبط مفهوم الحبكة بفكرة التغريب الشكلانية لأنَّها تمنعنا من عد الأحداث تقطيّة ومتلولة⁽⁷⁸⁾. كما انه أكثر جدية من تقسيم فورستر

⁽⁷⁶⁾ ظ: المرايا المحدثة، 126.

⁽⁷⁷⁾ ظ: نظرية النهج الشكلي، 52.

⁽⁷⁸⁾ ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. عصفور)، 32.

المتقدم (القصة والحبكة) لأنه ينطلق من التمييز بين المستوى السردي والمستوى قبل السردي، فمبني واحد يمكن أن يكون له مبان متعددة، بينما لا يميز فورستر بين هذين المستويين وإنما بين نعطين سرددين: الزمني والسيبي. وكلاهما يقع في ضمن المبني الحكائي. أي يقع هذا في ضمن تمايز الأشكال، بينما يفصل الأول بين تمايز المادة والشكل.

وت تكون الرواية، بحسب توماشفسكي، من وحدات صغرى غير قابلة للتجزئة تدعى **الحوافز Motifs** - الماخوذة عن علماء الفلكلور الفنلنديين الذين حللوا القصص الشعبية وقصص الجن إلى أجزائها⁽⁷⁹⁾ - وان كل جملة تتضمن عميقا حافزا خاصا بها. كما أن للعمل غرضا واحدا يوحده. وان الحوافز في المتن تتتابع زمنيا وسببيا، لكنها في المبني تتتابع حسب منطق آخر. فالحدث يمكن ان ينقل مباشرة من قبل الراوي أو سرديا من خلال الفعل الذي تقوم به الشخصية او تلميحا. والحوافز اما مشتركة لا يمكن الاستغناء عنها على مستوى المتن لا المبني. او حوافر حرة يمكن الاستغناء عنها من دون الإخلال بالتتابع الزمني والسيبي، لكنها الاهم للمبني لدورها الوظيفي فيه. والوظيفة الجمالية تنسيق الحوافز من خلال ما يسميه توماشفسكي بالتحفيز. كما يقسم الحوافز أيضا على حركية تغير مجرى السرد، وقارأة لا تغير، تكون ضرورية للمبني⁽⁸⁰⁾.

وكان ايجنباوم، كما يصف روبرت شولز، يقدم المزيد من التعقيد للشكلية الذي يؤدي مباشرة إلى البنوية، خصوصا في كتابه (حول نظرية النثر) 1925⁽⁸¹⁾. أما شكلوفسكي فان مقالته الرائدة (الفن صنعة) 1917 مثلت تحولا في النظرية الأدبية. وقد كان الشخص المهيمن على نشاطات الحركة في مرحلتها الأولى، وله يعود أحد

⁽⁷⁹⁾ ظ: نظرية الأدب، (ويليك ووارين)، ت. صبحي، 283.

⁽⁸⁰⁾ ظ: نظرية المنهج الشكلي، 180-182.

⁽⁸¹⁾ ظ: البنوية في الأدب، 105.

المفاهيم الشكلانية البارزة (التغريب). فعنه ان وظيفة الفن هي إعادة الوعي بالأشياء التي فقدنا الاحساس بها، فيجعلها غير مألوفة وصعبه الادراك. وقد تتبع الطرائق التي استخدمها ستيرن في رواية (ترسترام شاندي) لتغريب الافعال المألوفة عن طريق الابطاء أو التطويل أو المقاطعة. ويعتقد، مخالفا الآخرين، ان اشارات الرواية المتكررة لبنيتها وتدخلات الراوي غير المقبولة هي التعرية التي تجعل منها شكلاً أديباً متميزاً. وكان ما يقوم به ستيرن، بحسب شكلوفسكي، هو طمس تطبيع النص وتأكيد نصيته. لقد استبق الشكلانيون فكر البنويين وما بعد البنويين بإيلاء العناية للملامح النصية التي تقاوم عملية التطبيع التي لا تلين. ورفض شكلوفسكي ارجاع الاضطراب العجيب في ترسترام شاندي إلى التعبير عن ذهن ترسترام الملاس، وجذب الانتباه بدلاً من ذلك إلى أدبية الرواية الملحة التي تقاوم التطبيع (ومع ذلك لا تستطيع ان تتوقه في آخر الأمر)⁽⁸²⁾

3- النقد الجديد

مثل النقد الجديد على يد (ريتشاردز، وليفز، والبيوت، وألن تيت، وجون كراو رانسوم، وكلث بروكس، وبلاكمور.. الخ) مرجعية أخرى، في إطار المراجعات العامة للنقد البنوي. ان دراساته النقدية كانت موجهة للشعر بشكل كبير، وذلك يعود في بعض جوانبه إلى ان بعض اعلامه شعراء كالبيوت. ولم تحظ الرواية بكثير عنايته. وكان النقد الجديد في نهاية المطاف أقل طموحاً لأنه لم يعد مناسباً لحجم التطورات التي حاصرها، مما جعله يتراجع عند منتصف القرن العشرين، ليترك الساحة لاتجاهات ذات نزعة أكثر علمية.

⁽⁸²⁾ النظرية الأدبية المعاصرة، ت. الغامي، 27.

مارس النقد الجديد، مع ذلك، تأثيراً مهماً في بلورة بعض قضايا النقد البنوي، من خلال تشديده الواضح على النص الأدبي، يعزل عن سياقاته وتحرره من تابعياته المختلفة التي كبلته أو رهنته لممارسات غير نقدية. وقد كانت العودة إلى النص بعيداً عن طرفه المبدع والمتنقي الدعوة الأبرز فيه. وهذا ما يمثل قطعة مع الرومانسية، وسلوكي سببلاً ستواصل السير فيه البنوية من بعد في تأكيدها استقلالية النص وقدرته على البوح بمعانيه، بعيداً عن أي وسيط قبلي أو بعدى. وقد ركز النقد الجديد على الاهتمام على مبدأ وحدة الأعمال الأدبية وتكاملها الداخلي. وعلى النقيض من المدرسة الأكاديمية التاريخية المعمول بها في الجامعات، تناول النقد الجديد القصائد بوصفها شيئاً جالياً بدلاً من كونها وثائق تاريخية⁽⁸³⁾.

ويتصل باستقلالية النص الأدبي الموقف الآخر الذي التزمه النقد الجديد، وهو استبعاد مقاصد المؤلف حتى لو توافر ما يدل عليها، فالقصيدة تعني ما تعنيه، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارئ منها⁽⁸⁴⁾، لذلك يصف إينغلتن ما فعله بأنه حَوَّلَ القصيدة إلى صنم.

(83) النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 2004، 146. وللكتاب ترجمة أخرى: مدخل إلى النظرية الأدبية: جونثان كولر، ت. مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2002. وقد أجمل بروكس الشخصيات المميزة للنقد الجديد بخمس: أولاً يفصل النقد الأدبي عن الخلفيات الاجتماعية وغيرها ويشدد على الموضوع الأدبي، وثانياً يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف أو ردود أفعال القراء، وثالثاً يدعو إلى نظرية عضوية للشعر بدلاً عن ثنائية الشكل والمادة، ورابعاً يعني بدقة بطلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية والبلاغية، وخامساً يميز بين الأدب وكل من الدين والأخلاق ولا يبحث عن بديل لهما. ظ: النقد الأدبي الأمريكي، 47.

(84) نظرية الأدب: (إينغلتن)، 90-91.

وكان من جراء استقلالية النص استبعاد التاريخ - الموقف الذي تشاركه فيه البنوية - الذي يمثل ذخيرة التجربة الإنسانية، لذلك وجه للنقد الجديد اتهام آخر بالتقليل من شأن العناصر الإنسانية والاجتماعية التي تمثل سياق القصيدة⁽⁸⁵⁾.

لكن هذه المواقف المشتركة لم تكن تمنع البنوية من اعلان رفضها للنقد الجديد بوصفها محاولة للخروج من المأزق الذي وقع فيه، المتمثل بالتناقض بين منهجية المذهب التجربى الذى التزم، والبحث عن الحقيقة الشعرية التي هي حقيقة غير علمية. كما ان هذا النقد، كما يصرح بيرمان، لم يكن يملك نظرية عن اللغة وعن الذات تكتمل من فهم الارتباط والغموض والخيرية للقيمة المرجعية للجمل الشعرية، وحدود إشاراتها للعالم الخارجى⁽⁸⁶⁾. في مقابل حدود إشاراتها للعالم الداخلى. لهذا مثل النقد الجديد، خلافاً لكثير من الحركات الأخرى، مراجعات مزدوجة للبنوية، فهي في الوقت الذي جامت بوصفها ردة فعل لهذا النقد إلى حد ما، احتفظت ببعض مقولاته وأصبحت جزءاً منها.

- 4 حلقة براغ

مثلت حلقة براغ مثلاً بـ (موكاروفسكي، وجاكوبسن، وماتزيس، وفيشر، ورينيه ويلك، وفوديكا، وفاتروسكي.. الخ) حلقة وسطى، تاريجيا ومنهجيا، في الانتقال من الشكلانية إلى البنوية. تأسست الحركة بعد هجرة جاكوبسن من روسيا إلى تشيكوسلوفاكيا ملتحقاً بالبعثة الدبلوماسية عام 1926، على إثر اجتماع قاده ماتزيس مع جاكوبسن وغيره لمناقشة محاضرة القاما اللسانى الالماني بيكر، ثم توسيع الحركة لتشمل عدداً آخر من أكاديميين من دول عددة. وتمكنت فيما بعد من نشر كثير من

⁽⁸⁵⁾ ظ: وضع النقد، من النقد الجديد إلى البنوية: ت. صبار سعدون السعدون، الموسوعة الصغيرة - بغداد، 1990، 21.

⁽⁸⁶⁾ ظ: المرايا المهدبة، 136.

الابحاث في مجالات مختلفة في السنوات اللاحقة، حتى فرضت نفسها على المشهد الثقافي الأوروبي، لكن الحرب العالمية واحتلال المانيا لتشيكوسلوفاكيا اثرت بشكل مباشر فيها، بعد ان أغلقت الجامعات، على الرغم من ان ذلك لم يمنع اعضاءها من مواصلة الاجتماعات في المنازل، لكن الحرب قادت إلى نهايتها بعد هجرة عضوين إلى أمريكا هما (جاكوبسن، ورينيه ويليك)، وموت اثنين منهم هما (تروبيكوج، ماتزيوس). وبعد نهاية الحرب بأعوام كانت الحركة قد طوت آخر صفحاتها ودخلت التاريخ، بعد ان انتهت نشاطاتها بشكل مفاجئ عام 1948 وعدت خطوة في تطوير الفكر النظري ومحطة من محطات النموذج المعرفي ما بعد الوضعي في اللسانيات والشعرية⁽⁸⁷⁾.

غلب على ابحاث حركة براغ الدراسات اللسانية والصوتية والشعرية أكثر من غيرها. وفي هذه المجالات خطت خطوات واسعة إلى الأمام في تطوير افكار دو سوسيير من جانب والحركة الشكلانية من جانب آخر.

تأسست الحركة على جملة من المبادئ، من أهمها النزعة البنوية متأثرة بالنزعة العلمية السائدة. وقد حدد جاکوبسن هذه المبادئ بشكل قاطع عام 1929 حين صك مصطلح (البنوية)، فالعلم المعاصر يدرس الظاهرة من حيث هي كل بنوي مكتمل وليس حشداً لعناصر. وهنا تكون مهمته استجلاء القرائن الداخلية لنسق الظاهرة، وشبكة العلاقات التي تحكمه، ليكون تحديد كل مفهوم منبثقاً عن موقعه في ضمن النسق الذي يتبعه⁽⁸⁸⁾.

⁽⁸⁷⁾ ظ: (بنوية مدرسة براغ): لوبيمير في ضمن، البنوية والتفسير: مجموعة من الكتاب، ت. حسام نايل، دار آرمنة - عمان، ط1/2007، 14-17.

⁽⁸⁸⁾ ظ: (بنوية مدرسة براغ): البنوية والتفسير، 17-18.

و عملت الحركة على تطبيق منهجها البنوي على الظواهر التي درستها، وهي في الأغلب ظواهر لغوية. ففي دراسة المعجم اللغوي ذهبت خالفة الشائع، إلى أن معجم أي لغة ليس مجموعة من الكلمات المعزول بعضها عن بعض، إنما هو نظام معتقد يخضع له تناسقها و تعارضها. ليكون معنى أي كلمة عن طريق الكلمات الأخرى، مما يؤكد أن المعجم اللغوي يخضع لنظام ثابت، لكنه يتغير من عصر إلى آخر بحسب القوانين التي تحكم تطور النسق. وهذا ينفي عن المعجم عشوائيته التي يتم التغلب عليها عادة بالترتيب الأبجدي⁽⁸⁹⁾.

أما عن الدراسة الأدبية، فإن الحركة فضلت اعتماد نموذج متعدد الطبقات للبنية الدالة للأعمال الأدبية اعتماداً على طبقات النص اللغوي التي يتم بوجها تحليل النص لغريا.

وعلى صعيد الدراسات السردية تميز فوديكا بإسهاماته في التحليل السردي، حيث اعتمد النموذج المتعدد الطبقات، بجريا تعديلاً على نموذج موکاروفسكي بدمجه المستوى الصوتي والدلالي في مستوى واحد هو المستوى اللغوي، ويقابله المستوى الموضوعاتي (الثيماتي). لتكون البنية السردية تبادلية بين المستويين. ويعتمد فوديكا، في تحديد المستوى الموضوعاتي، على مصطلحات يستقىها من الشكلانية في مقدمتها الحافز. وقد درس في ضمن المستوى الموضوعاتي الحبكة والشخصيات والعالم الخارجي بوصفها مجموعة حواجز متجانسة⁽⁹⁰⁾.

أن محمل الدراسات التي قدمتها حرفة براغ، سواء كانت الصوتية أو اللسانية عموماً أو الشعرية أو السردية جعلت دينها على البنية كبيرة جداً، إذ لم تكن الأخيرة في كثير من الدراسات إلا استكمالاً لمشاريع قد بدأت وتطورت مع الحركة، علاوة

⁽⁸⁹⁾ ظ: نظرية البنية في النقد الأدبي، 113.

⁽⁹⁰⁾ ظ: (بنوية مدرسة براغ): البنوية والتفكير، 25.

على أنها حددت ملامح التوجه البنوي ومفاهيم النسق والبنية التي ستعمق مع شتراوس وغيره من بعد.

5 - رواد الرواية الجديدة

كان لرواد الرواية الجديدة وهم (ناتالي ساروت، والأآن روب غرييه، وميشيل بوتور، وكلود سيمون، وكلود أوليه، وجان ريكاردو.. الخ) أثر آخر في تعميق توجهات النقد البنوي. لقد كان لهذه الرواية التي ظهرت أواخر أربعينيات القرن العشرين وازدهرت في الخمسينيات منه توجهات طليعية ثائرة على الرواية التقليدية، إذ يعتقد أصحابها أنهم لا يعيشون حياة القرن التاسع عشر فلا مسوغ لكتابه الرواية البليزاكية. وهي، بحسب روب غرييه، لا تمثل مدرسة بقدر ما تمثل مظلة تجمع الكتاب الذين يبحثون عن أشكال رواية جديدة، تعبّر عن علاقة جديدة بين الإنسان والعالم⁽⁹¹⁾، تستبعد النظرة التقليدية وما يتصل بها من الأشكال والمادة الروائية والذهنية التي تكشف عنها هذه النظرة، كما تستبعد الحبكة التقليدية والشخصية، وترفض موقف الراوي العالم بكل شيء وتصوراته اليقينية عن الإنسان والعالم⁽⁹²⁾. وإن قطع الصلة بالرواية التقليدية لا يستهدف الرواية العجائبية أو غير الواقعية، وإنما لأجل البحث العميق عما يقع في زوايا الوعي أو تحت الوعي، والبحث عن واقع لم يكتشف بعد⁽⁹³⁾. وهنا يقول ميشيل بوتور: إن الابتكار الشكلي في الرواية لا ينافق الواقعية، كما أنه شرط لا غنى عنه لمزيد من الواقعية⁽⁹⁴⁾.

⁽⁹¹⁾ ظ: نحو رواية جديدة: الأآن روب جرييه، ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف بمصر - القاهرة، (د.ت)، 19.

⁽⁹²⁾ ظ: الرواية الفرنسيّة الجديدة: نهاد التكاري، الموسوعة الصغيرة-بغداد، 1985، 1 / 47-48.

⁽⁹³⁾ ظ: مدخل إلى نظرية الرواية: بيير شارتيه، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1/ 2001، 202.

⁽⁹⁴⁾ ظ: بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات - بيروت / باريس، ط 2/ 1982، 8.

لقد مثلت الرواية الجديدة صدمة للذوق السائد – وهذا ما فعلته بطريق آخر البنوية من بعد – بفرضها عناصر الرواية التي تربى عليها منذ قرون، لذلك خرجت عن حدود البحث عن شكل إلى تدمير الشكل والقضاء على بقايا معالمه، فإذا لم تعد هنالك قصة أو حبكة – وإن على القارئ أن يستخلص القصة التي تنطوي عليها الرواية؛ لأنه في الغالب ليست هنالك قصة تروى – فليست هنالك شخصية، لأن الشخصية فيها ليست أكثر أهمية من الأشياء والموضوعات⁽⁹⁵⁾، مما الذي سيبيقى، لتبني عليه الرواية؟! لذلك وصفت الرواية الجديدة بأنها "ليست كتابة مغامرة بل مغامرة لكتابه"⁽⁹⁶⁾.

إن علاقة الرواية الجديدة بالنقد السردي تعود للتصورات النظرية المعلنة لروادها عن طبيعة الشخصية الروائية المختلفة عن الشخصية الإنسانية، الأمر الذي سيبنيه السريدين من بعد، وكذلك لتصوراتهم المتعلقة بمفهوم وجهة النظر، والزمن السردي وتقسيماته المختلفة، وكل ما يتصل بالتوجهات الشكلية للرواية التي هي محل عناية السريدين أيضاً. لقد تمكنت الرواية الجديدة، بفضل نزعتها التجددية، من السبق إلى مواقف والتفاوتات نقدية وجدت طريقها للنقد السردي الباحث، هو الآخر، عن نظرية جديدة.

- 6 - مدرسة كونستانس وما قبلها

وكان أيضاً من بين المراجعات العامة الآخر، النقاد الالمان في تاريخ منتدى من متتصف القرن التاسع عشر حتى ظهور مدرسة كونستانس ونظرية التلقى في الثلث الأخير من القرن العشرين. وكانت مفاهيم البطل والمُؤلف – الراوي وجهة النظر من

⁽⁹⁵⁾ ظ: الرواية الفرنسية الجديدة، 2/ 147-146.

⁽⁹⁶⁾ مدخل إلى نظريات الرواية، 211.

اهم القضايا التي آثارها النقاد الالمان. ومن بينهم فريدرخ شيلهااغن في مقالته (حول الموضوعية في الرواية) 1863 وكتابه (مساهمة في نظرية الرواية وتقنياتها) 1883. وكذلك الاخوان شليغل اللذان فصلا في قضايا تتصل بوجهة النظر وموضوعية الراوي. ثم جاءت بعد ذلك كتابه فريدمان (دور الراوي في الملحم) 1910. وكذلك كاته هامبرغر (منطق الشعر) 1957 الذي تحدث فيه عن تضمين الرواية لنصوص شعرية وما يتصل بذلك من التمييز بين الأجناس وصلة الرواية بذلك، وموقع الراوي ودوره في هذا التصنيف. إذ تميز بين جنسين شعريين واسعين: جنس يروي، وهو قصصي يقوم على المحاكاة، وجنس يقول، وهو غنائي. والفاصل بينهما ظهور المتكلم أو الراوي أو خفاوته، الذي يظهر في الشعر الغنائي وينختفي في المسرحية⁽⁹⁷⁾. ومن بين النقاد أيضا ستانزل (الأوضاع السردية في الرواية) 1952 الذي ثمن ذج الأوضاع السردية في ثلاثة. وكذلك ولغ غانغ كايزر (من يحكي الرواية) 1955 الذي يفصل فيه بين الراوي والمؤلف، وان القصص تتضمن راويا⁽⁹⁸⁾.

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة أخرى في النقد الالماني تتعلق بصعود دور القارئ مكان ادوار أخرى انشغل بها النقد. وفي الرواية، يشير ولفكاتك آيزر (القارئ الضمني) بيدو دور القارئ واضحًا حيث يتوجه له الراوي فيما يرويه، لهذا على النقد التوجّه إلى دراسة تأثير النص على القارئ⁽⁹⁹⁾. وكتابه موجه نحو دراسة هذا التأثير

⁽⁹⁷⁾ ظ: مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ت. د. محمد عصيفور، عالم المعرفة - الكويت، 1987، 202 و 386-377.

⁽⁹⁸⁾ ظ: (من يحكي الرواية): ولغ غانغ كايزر، ت. محمد اسويرتي في ضمن، طرافق تحليل السرد الأدبي، 107-119.

⁽⁹⁹⁾ ظ: القارئ الضمني، آفاق الاتصال في الرواية من بيان إلى بيكيت: ولفكاتك آيزر، ت. هناء خليف الدائبي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط/1، 2006، 11، 11.

ودور القارئ في اكتشاف المعنى وتأويل النص، حيث ليس من تأويل وحيد صحيح^(*).

ومن المراجعات الأخيرة التي مثلت منهجاً بنرياً مبكراً، المحاولة الرائدة للناقد الكندي نور ثروب فراي (1912-1991) في (تشريح النقد) 1957 الذي يدعوه لأن يقوم النقد على أساس علمية تتجاوز وضع النقد المثقل بأحكام القيمة. لذلك ينبغي أن تكون هنالك فرضية مركبة ترى الظواهر أجزاء في كل تشبه الأحياء. وإن الأدب ليس ركاماً من الأعمال، بل نسقاً من الكلمات، يعمل من خلال قوانين، وهو كثيراً ما يشبه الأدب بالعلوم الطبيعية، فكما يوجد للطبيعة نظام يحكم علومها، فإن للأدب نسقه الذي يلم أشتاته ويحكم تطور الظواهر. لهذا يعتقد، متأثراً بالمناهج العلمية، أن النقد دراسة منهجية تناوح بين التجربة الاستقرائية والمبادئ الاستنتاجية؛ لذلك يحمل على أحكام القيمة بسبب ذاتيتها واستنادها كثيراً لأحكام غير نقدية، وثيقة الصلة بالقيم الاجتماعية⁽¹⁰⁰⁾.

يدعو فراي إلى استقلالية النقد الأدبي عن جiranه، وعلى النقاد أن يدخلوا مع هؤلاء الجيران في علاقات تضمن استقلال النقد. إن العلوم المجاورة تقدم معلومة معاونة ولا تقدم منهجاً، لذلك لا يعتقد بضرورة المقاربة الاجتماعية للأدب. كما أن الاجتماعي لا يلتفت إلى القيم الأدبية حين يتعامل مع النص الأدبي اجتماعياً، كذلك

^(*) كما أثرت نظرية القراءة بعض نظريات السرد غير البنوية كالنظرية التأويلية عند ريكور الذي يستعين بكثير من مصطلحات ياؤس وهайдغر وأيزر، مثل (افق التوقع) و(انصهار الأفاق) و(فعل القراءة)، ظ: الوجود والزمان والسرد، 46-48.

⁽¹⁰⁰⁾ ظ: تشريح النقد: نور ثروب فراي، ت. وتق. محبي الدين صباغي، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط 2/2005، 27-35 و 29. وللكتاب ترجمة أخرى: تشريح النقد، أربع حوالات: نور ثروب فراي، ت. د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية - عمان، 1991، 18-20 و 26-

فإن الناقد غير ملزم بمعايير عالم الاجتماع، فالظروف المواتية عنده لإنتاج فن عظيم ليست هي بالضرورة التي يشخصها الاجتماعي. إن المقاربة الاجتماعية ستنتهي إلى خلط معايير موضوعين مختلفين. وإن الأدب بنية مستقلة منقطعة عن غيرها لا يدرك الواقع من خلالها. وهذا الموقف من النقد الاجتماعي قد التزمته البنوية أيضا.

اعتماداً على تمييز أرسطو بين المأساة والملحمة، يقدم فrai تصنيفه للأجناس الاربعة الكبرى التي تقابل اساطير الفصول الاربعة، على أساس العلاقة الوثيقة بين الأدب والاسطورة وبين الطبيعة وتقلباتها⁽¹⁰¹⁾

وقد عُدَ عمل فrai مهدًا للانتقال من نظرية الرواية إلى نظرية السرد⁽¹⁰²⁾، كما وصف بأنه (بنيوي) تقريرياً، وإن البنوية، كما يوحى المصطلح، معنية بالبني، ويتحدد أدق بتفحص القوانين العامة التي تعمل البني من خلالها. وهي أيضاً مثل فrai تنزع إلى اختزال ورد (كذا) الظواهر الفردية إلى مجرد أمثلة لهذه القوانين⁽¹⁰³⁾. إلا أن البنوية أكثر غسلاً بالوحدة العلائقية للنظام من فrai.

ومن داخل المنهج البنوي مثلت تحليلات شتراوس للأساطير نقطة لانطلاق كثير من الدراسات السردية باتجاهاتها المختلفة. لقد كانت تحليلات شتراوس المطورة عن تحليلات بروب ذات الغابات الانانية (الأنثربولوجية) ملهمة لنمط التحليل السردي للنصوص القصصية وليس الأساطير. لهذا كان شتراوس مظلة واسعة استظل بها البنويون عموماً والسرديون خصوصاً.

⁽¹⁰¹⁾ ظ: م.ن، 32 و 49 وما بعدها.

⁽¹⁰²⁾ ظ: نظريات السرد الحديثة، 24.

⁽¹⁰³⁾ نظرية الأدب، (أيغلتن)، 165.

ثانياً: السودية الشكلية

١- رولان بارت

يمثل الشكلانيون أهم مرجعية نقدية لرولان بارت، علاوة على مراجعات أخرى كانت أقل حضوراً في مشروعه النبوي. ولعل الفارق بين مرجعية الشكلانية والمرجعيات الأخرى يتصل بشمولية الأولى وحدودية الأخرى، لقد كان اللقاء المنهجي بين بارت والشكلانية كبيراً، مما جعل من الحركة أحد أكبر أسلاف السردية عموماً. وهذا ما يجعل منها مرجعية متهجية، مقابل المراجعات التقنية. فقد كانت السردية امتداداً لمنهجية البحث عن أدبية الأدب وتفسير النص جهالياً، على أساس تقنياته وادواته الفنية وليس عن طريق قيمه ومضمونه الاجتماعية.

إن هذا المشترك المنهجي هو ما يسوغ العودة المتكررة لنصوص الشكلانيين واعتمادها بوصفها مادة قابلة للتطوير وإدراجهما في ضمن المشروع السردي. وذلك يعود إلى طبيعة الحركة قياساً بغيرها من الحركات والاتجاهات النقدية المعاصرة لها. وعنایتها النظرية الواضحة بالنصوص الروائية خلافاً لغيرها.

من مفاهيم بارت ذات الأصول الشكلانية الوظائف التي يفرد لها فصلاً في مدخله، ويعتمد فيه الدراسات والتصنيفات التي قدمها بروب وتوماشفسكي. وبارت، وإن كان يتحدث عن الوظائف عموماً في السرد، من دون أن يدخل في نوع سردي معين، كان كثيراً ما يعتمد تقييمات تعود للشكليين، كمفهوم التحفيز التألفي عند توماشفسكي. وينص، في تقسيمه للوظائف إلى توزيعية وإدماجية، إلى أن الأولى تتعلق بتصنيفات بروب⁽¹⁰⁴⁾. كما يقترب كثيراً من تقييمات توماشفسكي في الوحدات التوزيعية والوحدات الإدماجية، فيما يخص الحوافز المشتركة والحوافز القارة عنده. كما

⁽¹⁰⁴⁾ ظ: (التحليل البنوي للسرد): طرائق تحليل السرد الأدبي، 15-16.

يأخذ عن بروب فكرة وجود بُنى تلازم العمل الأدبي تتجاوز الحقيقة الزمنية. وإن الحكايات ملزمة للإنسانية تتجاوز التاريخ والثقافة، أي كل ما هو نسي. والثوابت الشكلية التي تحدد الحكايات عند بارت هي: الوظائف والاحاداث والسرد. ويذهب بعد من بروب ليؤكد ان البنية لا تلازم العمل فقط وإنما هناك بُنى آخر تتعلق باستقباله وآليات انتاجه⁽¹⁰⁵⁾.

أما تقسيم توماسف斯基 للحوافز إلى حرة ومشتركة، بحسب إمكانية استبعادها من دون أن تتأثر القصة (الحرة) أو عدمها (المشتركة)، فقد أعاد بارت من جانبه هذه القضية ليصطلح على الحوافز المشتركة بالوظائف، وعلى الحوافز الحرة بالمؤشرات هذه الأخيرة ليست (حرة) بالمعنى الذي تستطيع فيه أن تكون غاية فهي فقط لا تشارك في التسلسل السببي الفوري وترتبط بنقط تكون على الأقل مبعدة من النص، لهذا يتحدث بارت عن الوحدات التوزيعية في حالة المؤشرات والوحدات الاجمالية في حالة الوظائف⁽¹⁰⁶⁾.

لقد كانت المراجعات النقدية لمفهوم الشخصية تعود لاتجاهين متناقضين، يمثل أحدهما مرجعية غير مباشرة، فيما يمثل الآخر مرجعية مباشرة. أما المرجعية غير المباشرة فتعود لاتجاهات الأدبية التي قدمت خاذج رواية والنقد الذي رافقها وهي اتجاهات تشدد على انسانية الشخصية، وتجاهل الكينونة الأدبية المتميزة لها، ويتصل هذا الفهم بمفهوم المحاكاة وطبيعة العلاقة المباشرة بين الفن والحياة. ومفهوم الشخصية يعود حديثا إلى هيغل في تأكيده مجموعة مبادئ تتعلق بتقاديمها، ومنها أن لا يكون البطل بطوليا وإنما تجتمع فيه الصفات الايجابية والسلبية كالشخصية الإنسانية. فلا ينبغي أن تجري عمليات تنقية للشخصية الإنسانية لغرض تحويلها إلى شخصية رواية، وكذلك ينبغي

⁽¹⁰⁵⁾ ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 74-75.

⁽¹⁰⁶⁾ مفاهيم سردية، 27.

الا تقدم بشكل مكتمل اثما قيد التطور وتربيـة الحياة⁽¹⁰⁷⁾. وهذه طبيعة الشخصية الإنسانية أيضاً. وقد ترك توصيف هيغل للشخصية أثراً في النقد الروائي، فيما بعد. إذ كان يشترط الا يقدم البطل (إنساناً مكتملاً وثابتاً، وإنما إنساناً قيد التطور وتربيـة الحياة). وهذا الاشتراط للثمو الداخلي، لمجرد شرطاً أساسياً من شروط الشخصية، بل المعيار الذي تصنـف على أساسه، كما فعل فورستر. فليست النامية إلا هذا الذي يقوله هيغل. وكان هذا عموماً موقف النقد الانجليـوـأمريكي الذي يوازي بين الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية، وينطلق من ذلك الفارق بين الشخصية الروائية والشخصية التاريخية، سائراً على خطىـ أرسطـو، ليخلص إلى أن الفارق يتعلق بـ انكشاف الشخصية الروائية أمام القارئ داخـلـياً وخارـجيـاً، بـ خـالـفـ التـارـيـخـيـةـ الـتـيـ لاـ تـحـضـرـ إـلـاـ خـارـجيـاًـ،ـ أـمـاـ حـقـيقـةـ الشـخـصـيـةـ فـوـاحـدـةـ فـيـهـمـاـ بـلـاـ فـرـقـ نـوـعـيـ.ـ وـحـينـ يـمـيزـ فـورـسـتـ بـيـنـ الرـوـائـيـةـ وـالـإـنـسـانـيـةـ بـعـدـ ذـلـكـ،ـ لـاـ يـشـيرـ إـلـىـ أـكـثـرـ مـنـ الـفـارـقـ الـبـيـولـوـجـيـ وـالـوـسـطـ الـذـيـ تـعـيـشـ فـيـهـ كـلـ مـنـهـمـاـ.ـ وـاـنـ اـدـرـاكـهـ لـاـخـتـلـافـ طـبـيـعـةـ الـوـسـطـ يـقـودـ إـلـىـ اـخـتـلـافـ شـرـوـطـ التـمـاهـيـ مـعـ النـمـوذـجـ الإـنـسـانـيـ.ـ أـيـ انـ اـخـتـلـافـ الـوـسـطـ لـاـ يـسـتـدـعـيـ اـقـتـلـاعـ الشـخـصـيـةـ الرـوـائـيـةـ مـنـ اـرـضـ الـوـاقـعـ وـاحـلـاـهـ اـرـضاـ اـخـرـىـ (ـصـفـحـاتـ الـكـتـابـ)،ـ كـمـاـ سـيـكـونـ لـاـحـقاـ،ـ اـنـاـ اـخـتـلـافـ مـاـ زـالـ فـيـ حدـودـ الـجـزـيـةـ،ـ فـمـاـ زـالـتـ هـيـمـةـ نـظـرـيـةـ الـمـحاـكـاةـ تـلـقـيـ ظـلـاـهـاـ عـلـىـ هـذـاـ النـقـدـ.ـ وـاـنـ وـاحـداـ مـنـ اـهـمـ الـمـعـايـرـ الـجـمـالـيـةـ لـهـ وـهـوـ الـاقـنـاعـ يـتـأـسـسـ عـلـيـهـ⁽¹⁰⁸⁾.ـ وـقـدـ كـانـ مـوـقـعـ النـقـدـ السـرـديـ رـافـضاـ لـكـلـ أـشـكـالـ التـمـاهـيـ وـمـؤـكـداـ التـماـيـزـ،ـ لـذـلـكـ يـمـثـلـ هـذـاـ النـقـدـ مـرـجـعـيـةـ غـيـرـ مـبـاشـرـةـ.

أـمـاـ الـمـرـجـعـيـةـ الـمـبـاشـرـةـ فـقـدـ مـثـلـهاـ الـمـرـكـبةـ الشـكـلـانـيـةـ وـرـوـادـ الـرـوـاـيـةـ الـجـدـيـدةـ.ـ فـقـدـ انـكـرـ تـوـمـاسـفـسـكـيـ أـيـ أـهـمـيـةـ سـرـديـةـ لـلـشـخـصـيـةـ الرـوـائـيـةـ،ـ أـمـاـ بـرـوبـ فـانـهـ عـمـدـ إـلـىـ

⁽¹⁰⁷⁾ ظـلـمـةـ وـالـرـوـاـيـةـ،ـ 27ــ28ـ.

⁽¹⁰⁸⁾ أـركـانـ الـرـوـاـيـةـ:ـ فـورـسـتـ،ـ تـ.ـ،ـ 39ــ42ـ.

تمذجتها لا على أساس نفسي وإنما على وحدة الفعل الذي تقوم به (الواهب، المساعد، الشرير.. الخ). ويحصل بذلك ما ترتب على مفهوم استقلال الوظيفة الجمالية الذي نادت به الشكلانية من أثر في فهم طبيعة الشخصية القصصية، فلم يعد مجديا البحث عن أي تفسير خارجي لسلوكها، سواء كان اجتماعيا أو نفسيا، لأن المهمة الأولى هي دراستها على وفق المعطيات الداخلية للنص، فالحياة التي يعبر عنها الفن تعاني دائما من الانحراف بسبب الوظيفة الجمالية. وإن مهمة الناقد تحديد زاوية هذا الانحراف⁽¹⁰⁹⁾. لكن مقولات رواد الرواية الجديدة مثلت عمقا أكثر في هذا الصدد، وتحولت نحو فهم مختلف لها، أصبحت بموجبه مرجعية للنقد السردي في موقفه المناهض لها. علاوة على المرجعيات الفلسفية والأيديولوجية واللسانية التي بلورت هذا الموقف.

يتعدى موقف الروائيين الجدد من الشخصية حدود التقنية، ليضرب عميقا في رسم ملامح المرحلة التاريخية عند منتصف القرن العشرين، وعلى اعقاب حرب مدمرة. فهذه المرحلة تختلف جذريا عن مرحلة صعود البرجوازية التي حققت مكاسب على الصعيد الشخصي للأوريبي بما جعل منه مؤثرا وفاعلا. وتجلى ذلك في رواية القرن التاسع عشر. أما اليوم الذي اختفت فيه تلك الامتيازات، واكتشف الفرد أنه يعيش في عالم لا يستطيع أن يوجهه، بل يخضع لتقييداته وإملاءاته، في هذه اللحظة طالب الروائيون بضرورة الكف عن إنتاج شخصيات تقليدية قد تتنمي لمرحلة لم تعد قائمة. وهذا التحول على جرائه لا يستطيع أن ينكر لشبح المحاكاة المتواري خلفه. وقد وصف الان روب غرييه الشخصية بأنها موامية، وأنها ما زالت تتبوأ موقع الصدارة ولم تسقط بعد عن منصة القرن التاسع عشر⁽¹¹⁰⁾، وما يريده هو وغيره رواية مفصولة

⁽¹⁰⁹⁾ ظ: الشكلانية الروسية، 59.

⁽¹¹⁰⁾ ظ: نحو رواية جديدة، 34.

عن قوقة الشخصية واقمطة الحبكة، وان روایاتهم ليس من شأنها ان تخلق شخصيات او ان تروي حكايات⁽¹¹¹⁾، فالشخصية التقليدية تتلاشى بقدر ارتكازها على الاستقلال المحويري والعلامات الفارقة كالكنى والأسماء، لتحول محلها اشارات نوعية (رجل، امرأة، صبي) وضمائر⁽¹¹²⁾. وقد ميز ميشيل بوتور بين شخصيات ثلاث وضمائرها: اثنتان حقيقيتان هما الكاتب (أنا) والقارئ (أنت)، أما الشخصية الثالثة وهي شخصية البطل الذي نروي قصته (هو) فهي وهمية لا يمكن التثبت من وجودها المادي⁽¹¹³⁾. وينخلص إلى ضرورة الفصل بين الشخصية والشخص، وعد الشخصية وظيفة فكرية اجتماعية يتم وجودها في نطاق حيز من الحوار⁽¹¹⁴⁾.

إن الفصل بين النموذجين الإنساني والروائي، وتهوين الشخصية الروائية وتذكرها وإحلالها موقعا هامشيا، هذا كله هي للسردين ان يدعوا لإعماقها وتحويلها إلى وظيفة كغيرها من العناصر الآخر، وانهم في تأكيد حقيقتها اللسانية ذات الطبيعة الورقية، كانوا ملائمين على نحو مثالي، لشرح التخييل المجدد الذي كان يكتب حينذاك⁽¹¹⁵⁾.

إن نفور النقد البنوي من معاملة الشخصية كما لو أنها جوهر، يقف وراء قلة عنايته بها، وانه لم يقدم المجازا كبيرا بشأن النماذج الروائية التقليدية، وان رفضه تعريفها في ضمن مصطلحات الضرورات النفسية جعله يعرفها بوصفها (مشاركا) وليس

⁽¹¹¹⁾ ظ: مدخل إلى نظريات الرواية، 201-205.

⁽¹¹²⁾ ظ: قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ت. صباح الجheim، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1977، 95.

⁽¹¹³⁾ ظ: بحوث في الرواية الجديدة، 63.

⁽¹¹⁴⁾ استعمال الضمائر في الرواية: ميشال بوتور، ت. احمد نمو، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، ع 9/ 1989، 60.

⁽¹¹⁵⁾ نظريات السرد الحديثة، 156.

(كائناً)، وإن ذلك لا يعود أن يكون انتقالاً سريعاً من طرف إلى آخر، كما يقول جوناثان كالر⁽¹¹⁶⁾.

ان الموازنة بين السرددين والروائيين الجدد تضمناً أمام تساؤل مهم مفاده: ان الرواية الجديدة، بموقفها هذا من الشخصية، قصدت إدانة تشبيه الفرد عبر الكشف عن آثار هذا التحول وجنسياته على الإنسان، فهي تدينه على الرغم من الاختزال الذي تبديه. لكن ما موقف السرددين هل التبني أو الادانة؟ وكيف يمكن توسيع فكرة ان النظرية السردية تدين، هي الأخرى، الثدني وإمحاء الفرد وطمس هويته، ولا تقدم تجربة اجتماعية تخيليها كالرواية؟ ان التخييل قد يقدم نماذج غير مقتنع بها؛ لأغراض مختلفة، لكن النظرية لا تقدم إلا ما تراه صحيحاً. وعلى ذلك لا ينبغي مساواة موقف البنية هذا بموقف الحركات الأدبية للفارق النوعي بينهما.

من المراجعات الأخرى ذات التأثير الواضح على بارت ما يمكن تسميته (بالمراجعات التفاعلية). ان العلاقة الاجتماعية والفكرية الوطيدة بين بارت وبين السرددين الآخرين (تودوروف، وجينيت، وغريماس، ويريمون) وتواجههم في الزمان والمكان نفسه جعل بعضهم يؤثر في بعض ويتأثر به. ولمجده ذلك واضحًا في استشهادات كل منهم بآراء الآخرين والأخذ بها، لذلك كانت النظرية السردية تتطور ضمن دائرة واحدة متكونة من حلقات متعددة، وليس عن حلقات معزولة بعضها عن بعض دون لقاء بينها.

2- تزفيتان تودوروف

لا يبعد تودوروف عن المراجعات نفسها التي صدر عنها بارت وغيره من رفاته السرددين، إذ يحتفظ الشكلانيون بأهمية خاصة عنده، وكان الإرث الشكلاني سندًا له

⁽¹¹⁶⁾ ظ: (البنية وبناء الشخصية): جوناثان كالر في ضمن، المجهات في النقد الأدبي الحديث، 156.

ظل يعود إليه في دراساته السردية كلها، كما أن علاقته بالحركة أكثر حميمية، فهو المعروف بها في فرنسا، وله يعود أكبر الفضل في العناية التي لقيتها لاحقا.

إن ثنائية المتن والبني واحدة من الأضافات المهمة التي وقع عليها السرديون في مواقفهم الجدالية مع النقد الاجتماعي عموماً. وجزء من تقنياتهم الأساسية، وقد استلهم تو دوروف الثنائية لينقلها إلى الآخرين مجرياً عليها كثيراً من التغيير بمساعدة ثنائية بنفسه.

تعد مقوله الزمن واحدة من المقولات التي شهدت تطوراً متاماً منذ بداية الدراسات السردية في عدد مجلة تواصلات عام 1966 إلى ما بعد ذلك خلال عقد السبعينيات. وقد فرضت التقسيمات الشكلانية حضورها على الدراسات الأولى. تو دوروف في (مقولات السرد الأدبي) 1966 يقسم الزمن على أساس التعقيد والبساطة على قسمين: زمن القصة وزمن الخطاب. وبذلك لا يخرج عن المسار الذي رسمه الشكلانيون. فقد كان توماشفسكي تبعاً لتميزه الأساس قد قسم الزمن على زمن المتن وزمن المبني⁽¹¹⁷⁾. وإن كان أساس التمايز يختلف عند كل منهما، فزمن المتن الوقت الذي استغرقه وقوع الأحداث. أما زمن المبني فهو الوقت الضروري لقراءة العمل. بينما يقوم تمييز تو دوروف على أساس الطبيعة المعقّدة لزمن القصة (وقوع أكثر من حدث بانٍ واحد) والطبيعة الخطية لزمن الخطاب، مما تتولد عنه مفارقات.

ومن الحق أن مبدأ التقسيم الثنائي بدأ يشيع خلال المدة التي سبقت ابجاد السرديين، فبعد الشكلانيين كان للروائيين الجدد مثل جان ريكاردو والنقد الالمان دور واضح في ترسيخه. إذ يميز هارالد فيتريخ 1964 تبعاً لمواطنه غونثر مولر الذي يميز بين زمن السرد وزمن المحكي، ليميز هو بين زمن النص وزمن الحدث. الأول نتعرف عليه

⁽¹¹⁷⁾ ظ: نظرية المنهج الشكلي، 192.

من خلال العلامات والmorphemes الدالة على النسق الزمني الذي يتنظم النص، أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل، وكل من الزمنين يتتوفر على قرائن مسكونة في النص وخاصة خطية السلسلة الكلامية مما جعل منها زمين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما فيتحقق بذلك ما يسميه فينريخ: درجة الصفر للعالم المحكي⁽¹¹⁸⁾. وقد بقي التقسيم الثاني حاضراً في دراسات تودوروف اللاحقة، على سبيل المثال (الشعرية) 1968. غير أنه، وفي ظل تأثيره بالفقد الألماني صار يميز تحت هذا التقسيم بين القضايا الناشئة عن تقابل زمن القصة وزمن الخطاب، وهي: النظام والمدة والتواتر⁽¹¹⁹⁾.

تميزت التزعمات التجددية الروائية منذ مارسيل بروست إلى الرواية الجديدة، بتقديمها فهما خاصاً للزمن، ولم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية⁽¹²⁰⁾. وإن هذه العناية بتقديم مختلف يتتجاوز حدود الظرفية، وجه أيضاً عنابة الروائيين ليس فقط نحو التخييل، وإنما طال الدراسات النظرية التي قدمها روائيون المجددون، فقد ظهرت في أواخر الخمسينيات ومطلع السبعينيات مجموعة من الدراسات والابحاث التي لفتت إلى المشاركة الجادة لمؤلفي الروائيين في التنظير النقدي. وكان لتلك الكتابات التأثير الواضح في توجهات السردية، خصوصاً ما كتبه ميشيل بوتر.

لقد قسم بوتر أزمنة الرواية على: زمن المغامرة وזמן الكتابة وזמן القراءة. وهي أزمنة استغراق الحدوث والكتابة والقراءة، فقد يقدم لنا كاتب خلاصة يومين

⁽¹¹⁸⁾ بنية الشكل الروائي، 114.

⁽¹¹⁹⁾ ظ: الشعرية، 48-49.

⁽¹²⁰⁾ عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوبيله، ت. نهاد التكريتي، م. فؤاد التكريتي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/ 1991، 118.

نقرؤها بدقيقتين، قد كتبها ساعتين⁽¹²¹⁾. وتقسيم بوتور توسيع لتقسيم توماشفسكي بإضافة زمن الكتابة. كما انه يحافظ على طابع الاستغراق الذي يميزه. أما تودوروف فإنه يميز بين: زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة. وهذه يضعها تحت الزمن الداخلي، مقابل الزمن الخارجي: زمن الكاتب وزمن القراءة والزمن التاريخي⁽¹²²⁾. لكن ما يميز تقسيمه انه يقوم على التقابل لا الاستغراق، كما هو شأن الشكلانيين والروائيين، كما يمنحنا قدرة على فهم أفضل للخطاب السردي وحدود اختلاف الواسع عن القصة، فتقابل زمن الحكاية وزمن الكتابة الذي يفتقد للتوازي المثالي يتبع عنه تقنيات الاسترجاع والاستشراف وهي وسائل تحريف القصة واعادة صياغتها سرديا. لذلك تبدو لتقسيمات تودوروف أهمية بنائية واضحة، بخلاف تلك التي تعنى بالحسابات الوقتية.

لقد تنوّعت المراجعات النقدية لتودوروف تنوّعا يدل على سعة اطلاعه بسبب إتقانه عددا من اللغات الاوربية⁽¹²³⁾. فإذا كان الشكلانيون أكثر تأثيرا، فإن ذلك لم يمنعه من تنويع مصادره، لتشمل النقد الالماني والنقد الفرنسي، خصوصا منه جان بوبون الذي يدين له بضبط رؤيته المنهجية لوجهة النظر من خلال التقسيم الرياضي الذي اعتمدته بوبون (الراوي أكبر من الشخصية، الراوي يساوي الشخصية، الراوي أصغر من الشخصية)⁽¹²⁴⁾، كما انتفع أيضا من النقد الانجليز امريكي وتحديدا ما قدمه هنري جيمس وبريسلي لوبيوك بشأن ما يسميه بسجلات الكلام (اما ان يري الكاتب

⁽¹²¹⁾ ظ: بحوث في الرواية الجديدة، 101.

⁽¹²²⁾ ظ: مفاهيم سردية، 110.

⁽¹²³⁾ ظ: الأدب في خطير، 18.

⁽¹²⁴⁾ ظ: الأدب والدلالة، 77-79 و 81 و (مقالات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 58 و (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 51.

أو يقول)، وجهة النظر. وكتاب لوبوك (صنعة الرواية) 1921 يمثل الدراسة المنهجية الأولى، كما يصفه تودوروف. وكذلك التأثير الواضح لواين بوث (بلاغة القص) 1961 الذي طور أيضا دراسة وجهة النظر – ما ستفت عنده لاحقا -. أما مندلاو (الزمن والرواية) 1952 فان تأثيره لا يخفى على تودوروف وعلى غيره من النقاد. فقد اشار قبل غيره لزمن الكتابة وزمن القراءة. وإن كان حديثه يقتصر على عملية الإنتاج وأبعادها الاقتصادية. كما المع إلى تقسيم ثلاثي: زمن القارئ وزمن مؤرخ الأحداث والزمن التاريخي⁽¹²⁵⁾. كما انه سبق تودوروف إلى التنبه للتمايز بين الطبيعة المعقدة للأحداث في الحياة وطبيعة اللغة الخطية التي تستطيع نقل حداث متالية دون المتزامنة⁽¹²⁶⁾. الأمر الذي سيعتمده تودوروف لاحقا لتسوية التمايز بين القصة والخطاب.

كما امتدت مراجعاته لتشمل كتاب جيله من الذين زاملهم أمثال بارت^(*) وبريمون وجينيت وغرياس وغيرهم. وهو في الوقت الذي أخذ عنهم، استطاع ان يمثل مرجعية لهم. وهذا ما اسمينا سابقا بالمرجعيات التفاعلية. فائز تودوروف في جينيت مثلا يبدو واضحا، خصوصا قضائيا وجهة النظر والزمن وتقنياته. لقد سبق تودوروف في الالتفات إلى أكثر التقنيات الزمنية في (ما البنية) 1968 الذي يمثل كتاب (الشعرية) جزءا منه، و(شعرية النثر) 1971، و(معجم موسوعة علوم اللغة) 1972 – المترجمة إسهاماته فيه بعنوان (مفاهيم سردية) -. إذ يشير إلى الاسترجاعات

⁽¹²⁵⁾ ظ: الزمن والرواية: أ. مندلاو، ت. بكر عباس، م. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ط1/ 1997، 106.

⁽¹²⁶⁾ ظ: م.ن، 97.

^(*) كان بارت قد أشرف على أطروحة تودوروف للدكتوراه عام 1966. ظ: الأدب والدلالة، 7 (الهامش).

والاستشرافات الناتجة عن استحالة التوازي بين القصة والخطاب. ويدرج في ضمن ذلك التمييز بين معمول الاسترجاع (المسافة الزمنية بين لحظي التخييل)، وسعته (المدة التي تحتويها القصة والمقدمة في صيغة استطراد). كما يميز بين استرجاع داخلي وآخر خارجي، ثم يأتي على المفارقations واشكال التواتر السردي⁽¹²⁷⁾. وفي عدم تناسب زمني القصة والخطاب، يأتي على وسائل الایقاع الزمني: الحذف والتلخيص والمشهد والوصف والابطاء والاستطراد.

سيقوم جينيت لاحقا بتقديم إضافات مهمة لهذه المفاهيم، علاوة على عملية التنسيق والتنظيم العالية التي يقدمها بها، خصوصا في (خطاب الحكاية) 1972، إذ كثيرا ما يعمد إلى معاير التقابل المنطقي أو التنامي الرياضي في عرضها وتبويتها. وهي مهمة شهدت لنضج النظرية السردية، بعد أن حققت شكلها التنظيمي الأمثل.

3- جيرار جينيت

يتميز عمل جينيت (خطاب الحكاية) المنشور في ضمن (أشكال 2) 1972 بتنمية وتنظيم محمل المشروع السردي والإرهادات التي سبقته، لهذا يمثل خلاصة جهود مختلفة تمثل كل الإرث النقدي في هذا المضمamar. وان عمله لم يقتصر على التنظيم، على أهمية ما قام به في ذلك، بل تجاوزه إلى تعظير المقولات وإعادة صياغتها. ف الثنائية القصة والخطاب، أو المتن والبني أصبحت عنده ثلاثة - كما تقدم - علاوة على العدة الأصطلاحية الواسعة التي يستعين بها.

إن تمثل الإرث النقدي يتطلب ثقافة مرهفة واطلاعا واسعا، تميز بهما جينيت. وهذا ما يؤكده أكثر من ناقد راجع عمله. فروبرت شولز يجد ان لديه نوعا من الثقافة

⁽¹²⁷⁾ ظ: الشعرية، 48-49. لذلك مختلف مع شلوميت كعنان التي تقول ان التواتر في نظرية السرد لم يعالج قبل جينيت. التخييل القصصي، 88. والحق ان تودوروف سبق ان أشار له، لكنه لم يتسع في مناقشته.

يمكن الأنجلو أمريكيان من الإحساس بالارتباط لإنتماجهم النقدي والروائي، وانه برأيه أكثر ناقد فرنسي يعرف تقاليدهم النقدية والادبية، ويتصورهم كأنهم جالسين امامه⁽¹²⁸⁾. وهذا ما يؤكده جوناثان كالر في مقدمته للطبعة الامريكية من (خطاب الحكاية) ايضاً⁽¹²⁹⁾. وان اطلاعه لا يوازيه إلا تودوروف المسلح بمعرفة واسعة بالنقد الاوريبي والانجلو أمريكي.

وخير ما يمثل سعة اطلاع جينيت قضية وجهة النظر التي أسهم فيها النقاد السابقون كلهم. ولعل ذلك يعود إلى أنها أخص خصائص الرواية. ومن الملفت ان الإسهام الفرنسي جاء متاخرًا جداً، يعود إلى العام 1946، في حين سبق النقد الانجلو أمريكي الجميع إلى ذلك في اواخر القرن التاسع عشر مع هنري جيمس وبرسي لوبيوك من بعده. أما النقد الروسي فقد بحثها مطلع القرن العشرين وربعه الأول. وتعود الدراسات الأولى للنقد الألماني إلى اواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وحين تكونت النظرية السردية عند منتصف السبعينيات من القرن العشرين وجدت تراثاً فكريًا لدول عدة، وفقرًا نقديًا في فرنسا. فلا يشار لأحد غير جان بوبيون قد سبق السرديين، باستثناء الإسهامات المتأخرة للروائيين الجدد.

يعتقد جينيت ان أفلاطون أول من تحدث عن مفهوم المسافة المتصل بوجهة النظر، حين ميز بين صيغتين: أما ان يتكلم الشاعر بلسانه (المحاكاة الحالصة) أو يشعرنا بأنه ليس هو المتكلم (المحاكاة). والحكاية الحالصة بعد مسافة من المحاكاة⁽¹³⁰⁾. فيما يذهب غيره إلى أنها تعود إلى ارسطو، ومن بعده رسائل فلوبير التي يحتمل أن يكون

⁽¹²⁸⁾ البنية في الأدب، 180.

⁽¹²⁹⁾ خطاب الحكاية، 24.

⁽¹³⁰⁾ م.ن، 178. وظ: جمهورية أفلاطون، 83-85.

جيمس قد اطلع عليها وقد تضمنت الدعوة إلى مسرحة الرواية وتقليل هيمنة الراوي، حتى تبدو القصة كأنها تقدم نفسها دون تدخل منه⁽¹³¹⁾.

بعد إسهام هنري جيمس (فن الرواية) 1884 الأول في العصر الحديث لوجهة النظر. وقد غلت عليها رؤيته الروائية أكثر من النقدية⁽¹³²⁾.

وإذا كانت المسألة نصيحة روائية عند جيمس، فستكون تقنية نقدية عند بيرسي لوبيوك في (صنعة الرواية) الذي يميز – جريا وراء استاذه جيمس – بين العرض المشهدى Scenic والبانورامي Panoramic أو العرض، حيث تقوم الشخصيات بأداء الفعل كما في المسرح، والأخبار الذي يتولى حكايتها الراوي. ولوبيوك لا يخفى انجذابه لنمط الأول تبعاً لجيمس⁽¹³³⁾. إن أهمية عمله لا تعود إلى تصنيفاته، حيث يميز بين الحدث التاريخي والحدث المسرحي، ولا يخفى أن هذه التصنيفات تعود إلى أرسطو، لكنها تعود إلى العناية الجدية يجعل وجهة النظر تقنية نقدية تتمايز على أساسها الروايات. لكن ذلك لم يمنع جينيت من توجيه نقد له⁽¹³⁴⁾.

وتعتمد دراسة كلبيث بروكس وروبرت بن وارين (فهم الرواية) 1943 على تصنيف رباعي لما يسميهما البؤر السردية: بؤرة المتكلم وبؤرة المراقب وبؤرة المؤلف المحايد وبؤرة المؤلف العليم⁽¹³⁵⁾.

⁽¹³¹⁾ ظ: عالم الرواية، 77.

⁽¹³²⁾ (فن الرواية): هنري جيمس في ضمن، النقد، أساس النقد الأدبي الحديث، ت. هيفاء هاشم، م. د. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط2/ 2006، 106-128.

⁽¹³³⁾ ظ: صنعة الرواية، 71-73.

⁽¹³⁴⁾ خطاب الحكاية، 179.

⁽¹³⁵⁾ ظ: المقولات والتمثلات والأوهام، 53-54.

وتتميز دراسة نورمان فريدمان (وجهة النظر في الرواية) 1955 بسعة التصنيفات والمسح الذي اجراه لأشكال الرواية، ودرجات التعارض بين الاخبار والعرض⁽¹³⁶⁾، وقد وصلت تصنيفاته إلى ثمانية حتى بدا بعضها متداخلاً مع بعض؛ لدقة الفروقات المميزة. هذا وصف تصنيفه بالطويل والمفصل أكثر من اللازم⁽¹³⁷⁾، لذلك يعمد جينيت إلى اختزاله لأربع مجموعات ثنائية بحسب التشابهات⁽¹³⁸⁾.

تعد دراسة واين بوث عن وجهة النظر في (بلاغة القص) 1961 الأهم في النقد الانجلو أمريكي والأكثر تأثيراً على النظرية السردية وجنت خصوصاً. بالإضافة النوعية فيها ادخال مفهوم المؤلف الضمني Implied Author او اول مرة. وعنده ان أي رواية تفترض وجود شخصية متخفية تدير عملية السرد والرواية، تختلف عن الإنسان الحقيقي في أنها نسخة سامية عنه، هي (الأننا الثانية) للكاتب. وإذا كان المؤلف الحقيقي يقع خلف المؤلف الضمني، فإن الأخير يقع أيضاً خلف الرواذي الذي يختلف عنه بالطبع⁽¹³⁹⁾.

وكان مفهوم المؤلف الضمني كثير الالتحام. فإذا ثبت ان للكاتب ذاتاً أخرى افتراضية لا ينبغي ان تختلط بذات المؤلف، فإن ذلك قطع كثيراً من العلاقة بين

⁽¹³⁶⁾ ظ: (وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية): فان روسيم غوبن في ضمن، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيير: جيار جينيت وغيره، ت. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء، ط1/ 1989، 15.

⁽¹³⁷⁾ تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط4/ 2005، 287. وللمزيد ظ: (وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية)، 13-14 والمقولات والتمثلات والأوهام، 57-62.

⁽¹³⁸⁾ ظ: خطاب الحكاية، 199.

⁽¹³⁹⁾ ظ: (المسافة ووجهة النظر): واين بوث في ضمن، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيير، 41-

شخصيات حقيقة وآخر افتراضية. في مقدمتها الشخصية الروائية التي قطعت صلتها بالواقع من خلال تأكيد طبيعتها اللسانية. كما كان المفهوم موحياً باجترار شخصيات افتراضية أخرى، من بينها المروي له والقارئ الافتراضي علاوة على الرواية. وقد وضع تشارنان 1978 خططاً تراتيباً لجمل هذه الشخصيات. وكذلك فعل شميد وجاب ليتفلت 1982 وجيرالد بربننس⁽¹⁴⁰⁾ وغيرهم.

لقد كان تودوروف من أوائل السردية الذين قالوا بوجود المؤلف الضمني المتميز عن المؤلف الحقيقي الذي هو من لحم وعظام، كما يصفه متابعاً بوث وغيره. يقول الأول هو الوحيد الحاضر في الكتاب نفسه. ثم يأتي على تحديد سريع لمهامه. ويؤكد أن النقد النفسي طمس وجوده مماهياً إياه بالمؤلف الحقيقي⁽¹⁴¹⁾. أما جينيت فلا يميز بين الرواية والمؤلف الضمني في (أشكال 2) 1969 على الرغم من تأكيده التمايز بين الرواية والمؤلف⁽¹⁴²⁾، وفي خطاب الحكاية (أشكال 3) 1972 لا يلقى (المؤلف الضمني) عنابة جديدة من جينيت أذ يرد فيه مرة واحدة يتماهى فيها مع المؤلف الحقيقي⁽¹⁴³⁾، وكان من صميم مؤاخذات شلوميت كنعان عليه هذا الإهمال⁽¹⁴⁴⁾،

⁽¹⁴⁰⁾ ظ: التخييل القصصي، 129 و (مقتضيات النص السردي الأدبي): جاب ليتفلت، ت. رشيد بشحود في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي، 85-99 و (مقدمة لدراسة المروي عليه): جيرالد بربننس في ضمن، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية: تحرير جين ب. توميكتر، ت. حسن ناظم وعلى حاكم، م. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1999، 51-76.

⁽¹⁴¹⁾ مفاهيم سردية، 131. وهنا يخطئ مترجم الكتاب في التعبير عن فقصد المؤلف فيكتب، متابعاً عثمان الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات – الدار البيضاء 1990، 43 أنه هو ذلك الذي يؤكّد النقد النفسي على تحديد هويته (كانسان). وقد تنبه لخطأ الميلود د. الكبيسي: المقولات والتمثيلات والأوهام، 70 (الهامش).

⁽¹⁴²⁾ (مقتضيات النص السردي الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 93.

⁽¹⁴³⁾ ظ: خطاب الحكاية، 233.

لكنه يستدرك ذلك في (عودة إلى خطاب الحكاية) 1983 ليخصه بفصل، يindi فيه تحفظاً شديداً اتجاهه، لاحتمالية تداخله مع المؤلف الحقيقي أو الراوي. وحين يقبله لا يجعل له مقاماً سردياً، ليكون جينيت، خلافاً للسردين الذين جاءوا بعده امثال ميك بال وتشاتان ولينتفلت وشلوميت كنعان.. الخ، قد أخرجه من السردية ليلحقه بحفل الشعرية الأوسع⁽¹⁴⁵⁾.

وكان من المفاهيم المهمة التي ادخلها بوث أيضاً الراوي المسرح والراوي غير المسرح، والراوي الموثوق والراوي غير الموثوق⁽¹⁴⁶⁾، وهي مفاهيم اعتمادها السريون وأغنواها بإضافات وتفرعات مختلفة. وكذلك المسافة الجمالية التي تفصل بين الرواية والمؤلف من جانب القارئ من جانب آخر، التي طورها جينيت من دلالتها الجمالية أو المادية أو الأخلاقية أو الزمنية التي تربط الشخصيات الحقيقة والافتراضية⁽¹⁴⁷⁾؛ إلى مفهوم سردي صرف تتحدد به درجة المعاكاة. والجدير بالذكر أن هذه المفاهيم لم يقبلها السريون على حاملها، إنما بشكل جزئي؛ بسبب الاعتراضات العميقية أو التعديلات التي أجروها عليها. وكان دور النقد السابق بمثابة تهيئة المادة الأولية، لذلك فإن الاستدلال على تأثير جينيت وغيره بالنقد السابق لا يعني التسليم التام بما جاء فيه.

وعلى مستوى المراجعات المتعلقة بالنقد الألماني كان ستانزل في (الأوضاع السردية) 1955 أحد النقاد المؤثرين من خلال الموجة الثالثي لوجهة النظر؛ فلما ان يمنع التوسط للراوي الذي يعرض منظوره من أعلى، واما ان يؤدي التوسط، بخلاف

⁽¹⁴⁴⁾ ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 181.

⁽¹⁴⁵⁾ ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 192-193.

⁽¹⁴⁶⁾ ظ: (المسافة ووجهة النظر): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، 43-42 و49-50.

⁽¹⁴⁷⁾ ظ: معجم السردية، 390.

ذلك، شخص عاكس (المصطلح مستعار من هنري جيمس)، أي بوساطة شخصية تفكير وتشعر وتدرك لكنها برغم ذلك لا تتكلم بوصفها راويا، بل واحدا من الشخصيات. لذا يرى القارئ بقية الشخصيات من عيونها، وأما أن يقدم الراوي نفسه على أنه واحد من الشخصيات، يتكلم بضمير المتكلم ويشارك بقية الشخصيات العيش في عالم واحد⁽¹⁴⁸⁾. أي باختصار السراوي - ضمير المتكلم، والراوي - الشخصية، والراوي - المؤلف⁽¹⁴⁹⁾. ويعتقد جينيت أن الفرق بين الحالة الثانية والثالثة لا يعود إلى وجهة النظر. وهذه مشكلة الدراسات السابقة كلها التي خلعت بين امررين مختلفين (الصوت والصيغة). كما يعترض بعد ذلك كل من ريسكور وروي باسكال على فقرها لتغطية الحالات السردية كلها وتجريديتها، علاوة على عدم دقة مصطلحاتها⁽¹⁵⁰⁾، وهو ما يعترف به ستانزلي في طبعة لاحقة⁽¹⁵¹⁾.

إن الدراسات التي اعتمدت معايير التقسيم الثلاثي أو الرباعي أو أقل من ذلك (تقسيم توماسف斯基 الثنائي)⁽¹⁵²⁾ أو أكثر (تقسيم بورسي اوسبنسكي الخماسي)⁽¹⁵³⁾ وغيرها مثلت أرضية انطلاق منها النقد السردي بعد مراجعتها، لذلك فإن أول ما يقوم به جينيت هو متابعة هذه الدراسات ومناقشتها، ليتنهي إلى تقديم تصوره الذي لا يختلف كثيرا في بعض الموضع عنها. ففي الحالات السردية يعتمد تقسيما ثلاثيا هو تقسيم جان بويون المعدل من تودوروف والمتوافق مع النقد الانجليو أمريكي: الراوي

⁽¹⁴⁸⁾ ظ: الزمان والسرد، 2 / 158.

⁽¹⁴⁹⁾ ظ: العناصر الجوهرية للموقع السردي: ك. ف. ستانزلي، ت. عباس التونسي، مجلة فصول، مج 11، ع 4، 1993، 63.

⁽¹⁵⁰⁾ ظ: الزمان والسرد، 2 / 158 و المقولات والتمثيلات والأوهام، 105-106.

⁽¹⁵¹⁾ ظ: العناصر الجوهرية للموقع السردي، 63.

⁽¹⁵²⁾ ظ: نظرية المنهج الشكلي، 189.

⁽¹⁵³⁾ ظ: شعرية التأليف، 28-95.

العليم (الرؤبة من الخلف)، (الراوي > الشخصية) والثاني "سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمته أحدي الشخصيات – وهذه هي الحكاية ذات (وجهة النظر) بحسب لوبوك أو ذات (العقل المقيد) بحسب بلن، والتي يسميهما بويون إلـ (رؤبة مع)؛ وفي الطرف الثالث، سارد- شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمته الشخصية – وهذا هو السرد (الموضوعي) أو (السلوكي)، والذي يسميه بويون (رؤبة من الخارج)"⁽¹⁵⁴⁾.

هذا على مستوى الاتفاق، أما الاختلاف الذي يبديه جينيت مع الدراسات السابقة فإنه يتعلق بتصورين: الأول اطراح المصطلحات ذات التضمينات البصرية (وجهة النظر، الرؤبة، العقل) واعتماد مصطلح أكثر تجريدية منها هو التبئير المستعار من بروكس وبن وارين. وأن كان مصطلحه هو الآخر لا يخلو من اتجاهات بصرية أيضاً. الأمر الآخر تميّزه بين (من يرى) و (من يتكلّم)⁽¹⁵⁵⁾ الذي قدم توجيهها حاسماً لكل الدراسات السابقة التي خلطت بين (الصيغة) و (الصوت). أي بين من يرى الأحداث بعينيه وبين من ينقلها لنا. لهذا كان مصطلح وجهة النظر مضلاً، فلرجأ المصطلح أكثر دقة، يميز فيه بين مستويات مختلفة: الحكاية غير المبأرة (التبئير الصفر) والتباين الداخلي (الثابت والمتحير والمتعدد) والتباين الخارجي⁽¹⁵⁶⁾.

إن جينيت على الرغم من الإضافات التي قدمها، يؤكد بتواضع أن عمله لا يتعدى إعادة صياغة امتيازها الرئيس التقريب بين مفاهيم كلاسية وتنسيقها⁽¹⁵⁷⁾. كما أنه لا يجد حرجاً في الاعتراف أنه وتودوروف وجداً في محاضرات بارت بصيص الأمل الذي كانا يبحثان عنه، فكان مرشدُه الذي دفعه للعناية بموضوع السردية، وكان نتيجة

⁽¹⁵⁴⁾ خطاب الحكاية، 201 وظ: الأدب والدلالة 77-79.

⁽¹⁵⁵⁾ ظ: م.ن، 198.

⁽¹⁵⁶⁾ ظ: خطاب الحكاية، 201-202.

⁽¹⁵⁷⁾ ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 84-85.

ذلك مقاله (حدود السرد) المنشور في عدد مجلة (تواصلات) 1966، مع مقالات لبارت وتودورو夫 وغيرهما⁽¹⁵⁸⁾.

ثالثاً: السيمياء السردية

1- الجيرداس غريماس

يتسبّب غريماس إلى مرجعيتين نقديتين اساسيتين هما الفضل الواضح في صياغة الإطار العام لمشروعه النقي وامداده برقية علمية قابلة للتطوير تقصى بنية الشكل القصصي، سواء كان لاستيعاب نماذج قصصية أكثر تعقيداً أو بجمل النصوص الخطابية ذات الطبيعة السردية العامة، وهما بروب وشتراوس من جانب، وسوريو من جانب آخر.

ان مرجعية فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية) 1928 هي الأكثر تأثيراً في غريماس وغيره – كما سيأتي – وذلك يعود لمحاولته الرائدة في استخلاص بنية الحكاية الشعبية ذات الطبيعة العجائبية، وتحديد أهم المفاصل أو الوظائف التي تتكون منها الحكاية.

لقد كان بروب مشغولاً بالبحث عن منهج جديد يتميز بمعايير علمية تتجاوز كل أشكال التصنيف المعتمدة على الموضوعات أو العناصر التي انتهت إلى تصنيفات اعتباطية تفتقر للدقة العلمية.

يستلهم بروب – في سبيل البحث عن المنهج الملائم – رؤية عالم النبات بليانوس الذي عُرف بدقة تصنيفاته لعلم النبات. وكذلك رؤية غوته الذي قال بمفهوم عضوي للبنية. وهذا وجه الاشكال الذي وجده بول ريكور في مقابلة وجهة النظر

⁽¹⁵⁸⁾ ظ: (من النص إلى العمل): جيرار جينيت في ضمن، من البنوية إلى الشعرية، 59 و 65-66.

العضوية بوجهة النظر التصنيفية المتباثتين⁽¹⁵⁹⁾. ويختهي، بعد دراسة مائتي حكاية، إلى توصيف هيكل بنيتها. ويحدد مشروعه مجموعة مبادئ عامة:

- وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة في القصة، مستقلة عن الشخصيات وطرايقها في تأدية هذه الوظائف.
- عدد الوظائف في القصة العجيبة محدود.
- تتابع الوظائف واحد دائماً.
- تخضع القصص العجيبة لبنيّة نمط واحد⁽¹⁶⁰⁾.

ويختهي بربوب إلى أن الشخصيات في الحكايات متغيرة، بينما الوظائف ثابتة فيها. وتعد هذه المحاولة من أولى المحاولات التي دشنّت الطريق البنوي الذي لا ينظر إلى الشخصية القصصية بوصفها كينونة نفسية، وإنما مؤدية لفعل محمد بإطار وظيفة ما. وبعد دراسة الوظائف المختلفة انتهي إلى تصنّيف (31) وظيفة للحكايات، مع تأكيد ان لا ضرورة لوجودها كلها في حكاية واحدة، فوظائف الحكايات تتفاوت، لكنها لا تتعدى السقف الأعلى. تبدى بالغياب وتنتهي بالزواج والظفر⁽¹⁶¹⁾. ويمثل الوظائف السبع الأولى الجزء التحضيري للقصة، وتنعد الحبكة لحظة الاصابة. ان الوظيفة الواحدة يمكن ان تعرف تنوعات مختلفة، وصلت في وظيفة الاصابة إلى (19) شكلاً مختلفاً. وهذا لا يخرجها عن خصوصيتها لنمط واحد.

اما وظائف الشخصيات فسبع: المعتمي، الواهب، المساعد، الاميرة، المرسل، البطل، البطل المزيف. ويمكن لأي شخصية ان تؤدي وظيفة واحدة، او أكثر. كان

⁽¹⁵⁹⁾ ظ: الزمان والسرد، 2 / 67.

⁽¹⁶⁰⁾ ظ: مورفولوجيا القصة، (ت. عبد الكريم حسن)، 38-40.

⁽¹⁶¹⁾ ظ: م.ن، 43-82.

يكون الشخص نفسه واهياً ومساعداً، أو العكس أي ان تتقاسم مجموعة من الشخصيات وظيفة واحدة، كأن يؤدي دور المعتدي أكثر من شخصية⁽¹⁶²⁾.

إن قيمة بروب تتعذر المجازاته المباشرة لتصل إلى ما يمكن تسميته بالإيجازات غير المباشرة وغير المدركة، فقد كانت المؤاخذات على منهجه دافعاً لصياغة ثماذج أخرى مختلفة، هي بلا شك اثراء للنظرية السردية وصيغة مقاربات متعددة. بداعي تجاوز الخلل الذي وقع فيه نموذج بروب. لكن ذلك لا يمنع أولئك من عد مشروعه نقطة الانطلاق التي قد يفترقون معه بعدها. وهؤلاء ذرية بروب، كما يسميهم شولز⁽¹⁶³⁾. وهذا ما يبرر الوقوف عند هذه المؤاخذات التي قدمها شتراوس لتطوير مشروع جديد. وتلك التي قدمها غرياس من بعده ليخلص إلى نموذجه الذي يزاوج بين مشروع بروب وشتراوس.

إن الحفاوة الشديدة التي استقبل بها بروب في الغرب لم تقنع من توجيه انتقادات جوهرية تتعلق بعدم بلورة أدوات اجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه، وإن ما فعله لا يتعدى مرحلة لابد أن تتلوها مراحل لصياغة طرائق جديدة للتعامل مع الحكايات والقصص المختلفة. لقد توقف بروب عند حدود المستوى السطحي مهملاً المستويات الأخرى⁽¹⁶⁴⁾.

يتمثل الاعتراض الأول لشتراوس في اعتماد تصنيف بروب على الحكايات دون الأساطير. الأمر الذي لا يجده مسوغاً لأسباب مختلفة. كما يأخذ عليه الميازه نحو اختيارات تملئ العناية بالشكل من دون المضمون. فالشكل هو الذي يستحق الدراسة، أما المضمون فاعتباطي، ولا يحظى إلا بأهمية ثانوية. وهذه نقطة افتراق بين الشكلانية

⁽¹⁶²⁾ ظ: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، (ت. أبو بكر أحد باقادر)، 158-161.

⁽¹⁶³⁾ ظ: البنية في الأدب، 109.

⁽¹⁶⁴⁾ ظ: السيميائيات السردية، 25.

والبنيوية عند شتراوس. فال الأولى تفصل بين الشكل والمضمون فصلا مطلقا. وإن الشكل هو الوحيد القابل للفهم. أما المضمون فهو من المخلفات التي لا قيمة لها. بينما لا ترى البنوية هذا التضاد، فلا يوجد لديها مجرد من جهة وعياني من جهة أخرى؛ لأنهما من طبيعة واحدة وينبعان تحليل واحد.

وثرمة الاختلاف تتجدد في النتائج التي ينتهي إليها بروب؛ بسبب عدم استيعاب المضمون، فلا تكون له أي قيمة كشف مادام ينتهي إلى أن كل الحكايات حكاية واحدة. وبهذا تقضي الشكلانية على موضوعها، كما يقول شتراوس. فالمعاينة تضعنا حيال عدد كبير من الحكايات لا حكاية نموذجية. لهذا يقول كنا، قبل الشكلية، نجهل ما هو المشترك بين هذه الحكايات، فبتنا بعدها نفتقد لأية واسطة تساعدنا على إدراك ما الذي يميز هذه الحكايات بعضها عن بعض. لقد انتقلنا بالفعل من العياني إلى المجرد، لكننا لم نعد نقوى على الهبوط من المجرد إلى العياني⁽¹⁶⁵⁾.

إن وجاهة الاعتراض لا يمكن إنكارها، غير أن ذلك لا يبعد كثيرا عن التوجه البنيوي في بحثه المحموم عن البنية المجردة، وإذابة كل ما هو محسوس للوصول إليها. لكن ما يفتقر إليه مشروع بروب هو وقوفه عند هذه المرحلة، فالتجريد يمثل الغاية القصوى. وهذا ما يجعل من المحسوس (المضمون) أداة لا قيمة لها إلا بالمساعدة في الوصول إلى ذلك، ورد المضامين كلها إلى شكل واحد. ان الوقف عند الغاية الابتدائية (التجريد) جوهر اعتراض شتراوس وغريماس. وهنا يجد من الضروري، لتجاوزه العودة مرة أخرى بطريق عكسي، من التجريد إلى العياني أو الحسي، ليحفظ لكل حكاية خصوصيتها، ويعنها من الذوبان التام في الشكل التجريدي من خلال تحديد خصائصها المميزة.

⁽¹⁶⁵⁾ الأنase البنائية، 2 / 122.

ويتصل الفصل بين المستويين بالاعتراض الثالث لشتراوس المتعلق بثبات الوظيفة وتبدل الشخصيات عند بروب، فتغير الأسماء لا يغير من حقيقة الوظيفة الواحدة التي تقوم بها كل منها، فلا تعود لهذا التغيير أية قيمة مضمونية، في حين يجد شتراوس أن الأساطير والحكايات في الأميركيتين الشمالية والجنوبية تعزو الافعال نفسها لحيوانات مختلفة مثل العقاب والبوم والغراب. وهذه التغييرات ليست اعتباطية، ولا تتصل بتغييرات مضمونية، فالعقاب مثلاً يظهر نهاراً خلاف البوم الذي يظهر ليلاً. وهنا يتصل تبدل الحيوان بالتضاد بين الليل والنهار، كما يتضاد العقاب والبوم مع الغراب كتضاد الجوارح مع اكلة الجيف، وتضاد الجميع مع البط، أي تضاد الطائر مع الدارج. وهكذا يتحدد عالم الحكاية من خلال قابليته للتحليل إلى أزواج من المتضادات المقترنة بكل شخصية من الشخصيات، فتصبح الشخصية حزمة من عناصر المفاضلة. وكذلك الحال مع الأشجار – التي تأتي في القصص الأمريكية – ليست ذات وظيفة واحدة، ولا تتحققها العيني اعتباطياً، فشجرة الخوخ تشير عندهم إلى الخصب، بينما تشير شجرة التفاح إلى متانة جذورها وعمقتها. وهكذا يدخل تنوع الأشجار تنوعاً دلاليّاً⁽¹⁶⁶⁾.

ويتصل الاعتراض الرابع بالتتابع الزمني للوظائف عند بروب، وان كل واحدة منها تملك استقلالاً تاماً عن غيرها وتتصل بغيرها تراكmicia. بينما يجد شتراوس ان كثيراً من هذه الوظائف يمكن ردها إلى غيرها ودمج المشابه منها لكسر التتابع الختمي الذي ينتهي إليه مشروع بروب. غير أن ما يشغل بروب ليس التتابع من حيث طبيعته الزمنية، وإنما التتابع الذي يعني غياب العشوائية عن المتواالية، هذا يعد بدائيّة في النظام

⁽¹⁶⁶⁾ ظ: الأنثربولوجيا البنوية، 2 / 195-196.

السردي⁽¹⁶⁷⁾. أن الفرق بين مقاربة بروب للشكل الروائي ومقاربة شتراوس [...] خلق صدعا داخل البنية طفق يزداد اتساعا حتى شارف حد الانشقاق⁽¹⁶⁸⁾.

وتتعلق اعترافات غريماس على بروب من افتقاد مفهوم الوظيفة لتحديد دقيق تدرج تحته الوظائف كلها. فإذا كان خروج البطل وظيفة، فإن النقص حالة وليس وظيفة. ان تتابع الوظائف يهدف إلى تلخيص الحكاية وليس تعين مختلف انماط النشاط التي تظهرها الحكاية. وهذا يستعيض غريماس عن الوظيفة بالمفهوم السردي Narrative utterance الذي يتكون من مفهومات حالة ومفهومات فعل، اتصالية وانفصالية، للتقييد بمفهوم (دائرة العمل).

ويتعلق الاعتراض الأخير بتحديد المستويات السردية التي يهملها بروب، فإدخال مفهوم سردي في المقابلة يعلن عن (مغادرة البطل) لا يمكن معه عدم الانتباه لغياب (وصول البطل). كما ان فحص وظيفة الزواج يؤدي إلى اكتشاف مفهومين سرديين فيها على الأقل: الهبة (من الاب إلى البطل) والتعاقد (بينهما). لذلك يجد غريماس، عوضا عن تلخيص وثائقى للنصوص موضع التحليل، ضرورة تمثيل تركيبي - دلالي معلم وموضع يأخذ شكل بنية عميقة تقابل البنية السطحية وهي النصوص الواردة⁽¹⁶⁹⁾.

لقد كان شتراوس أول من لفت إلى وجود (اسقاطات استبدالية) تغطي السير التوزيعي للحكاية، واكدا ضرورة اجراء مزاوجات بين الوظائف. وهذا ما دفع

⁽¹⁶⁷⁾ ظ: الزمان والسرد، 2 / 69.

⁽¹⁶⁸⁾ البنية في الأدب، 75.

⁽¹⁶⁹⁾ مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 17-19. مقال غريماس هذا الذي يتصدر كتاب كورتيس سبق أن ترجم في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي بعنوان (السيمائيات السردية، المشاريع والمكافآت)، ت. سعيد بنكراد.

غرياس إلى المزاوجة بينها ليس بفعل التجاور النصي، بل حتى مع تباعد بعضها عن بعض. فملفوظ ما يمكن أن يستدعي نقشه، كالرحيل يذكر بالعودة. وهكذا تظهر الوحدات السردية مشكلة من أزواج استبدالية تؤدي مهمة المظم للحكاية وتكون هيكلها. وإن تعرف هذه الإسقاطات وحده الذي يسمح بالحدث عن وجود بنيات سردية؛ لأن تتابع الملفوظات لم يكن مقياساً كافياً لتنظيم الحكاية. وهكذا يقضي غرياس على مفهوم التتابع عند بروب، ويتجاوز حدود التلخيص البسيط لأحداث الحكاية⁽¹⁷⁰⁾.

ومع هذا النقد يؤكد غرياس، مثل سلفه شتراوس، أسبقية بروب وأن قيمة نموذجه لا تكمن في عمق تحليلاته ولا في دقة صياغاته، وإنما في طبيعته الاستفزازية. وفي قدرته على إثارة الفرضيات⁽¹⁷¹⁾.

- و تتلخص مهمة غرياس بإزاء مشروع بروب، بحسب كلود زلبرناغ، بمسألتين:
- أنها تشكل نوعاً من الاصلاح بالمفهوم القانوني للكلمة، لما قام به النقد المدمر الذي صاغه شتراوس ضد المشروع البروبي [...].
- أنها تشكل أيضاً نوعاً من التقليص، خاصة بعد ظهور (الدلالة البنوية)، الأمر الذي يتعلق بقلب لزاوية النظر فعرض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التفصلات الأولى للنص السردي⁽¹⁷²⁾.

⁽¹⁷⁰⁾ ظ: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 19-21.

⁽¹⁷¹⁾ ظ: (السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع): طرائق تحليل السرد الأدبي، 188.

⁽¹⁷²⁾ السيميائيات السردية، 34.

إن التطوير الذي قدمه غرياس يسير بالتجاهين معاً: الأول عدم الاكتفاء بالبحث عن الحكاية الواحدة المجردة التي تُرد إليها جميع الحكايات والعودة من المجرد إلى المحسوس ومن العام إلى الخاص. والأخر التوسيع لمفهوم المكون السردي ليشمل النصوص السردية والنصوص غير السردية ذات الطابع السردي العام، فقد أثبت أن كل خطاب يمكن اعتباره بناء سردياً يمكن تقديم خاصيته الصراعية على شكل هيكل فاعلي وان العلاقات بين الفاعلين، والفاعلين الجماعيين للخطاب يتم شرحها على ضوء البنية الدلالية للخطاب⁽¹⁷³⁾. أي انه فتح الطريق أمام تطبيقات سردية لنصوص غير سردية عبر إعداد الأدوات المنهجية التي تكشف سعة منهجه.

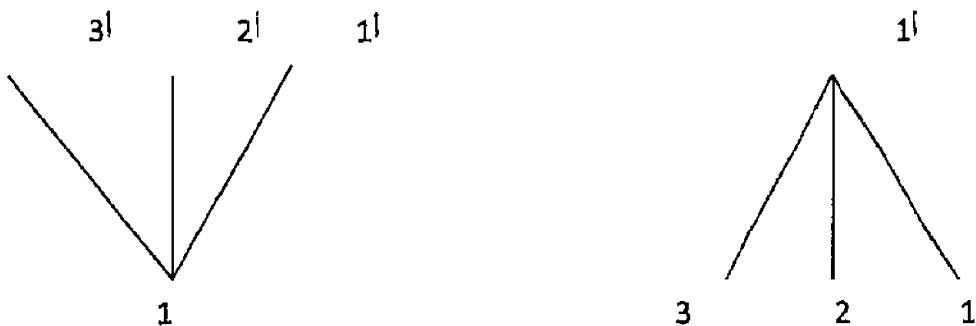
ومن المهم الاشارة إلى التطوير الذي قدمه غرياس بشأن الوظائف السبع للشخصيات عند بروب، والمتمثل بالانتقال من مفهوم الوظيفة إلى مفهوم الفاعل أو العامل المأمور عن اللساني تسنير، فغرياس يطور فكرة بروب بفكرة تسنير الذي يقابل الجملة بالمشهد، وان الكلمات فيها تؤدي أدواراً درامية، هي الأدوار النحوية نفسها: (فاعل، مفعول، ذات، موضوع). كما تقدم. واجملة في مثل هذا التصور ليست بالفعل إلا مشهداً يتعاطه الإنسان. لكن المشهد يبقى دائماً نفسه لأن ديمومته مضمونة بالتوزيع الوحيد للأدوار⁽¹⁷⁴⁾ كما يقول غرياس.

إن غرياس، خلافاً لبروب، يميز بين الفاعل -ذي الطبيعة التجريدية المعنى بالأدوار الوظيفية التي تؤديها الشخصيات على نحو العموم، وهو لا يقتصر على الشخصية الإنسانية إنما يشمل كل ذات فاعلة. وهو أكثر تجريدية من مفهوم الشخصية عند بروب -والمثل أو (القائم بالفعل) ذي الطبيعة الشخصية التي تتجلّى بشخصية

⁽¹⁷³⁾ النقد الاجتماعي، 197.

⁽¹⁷⁴⁾ مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 103.

محددة في النص السردي. وتتسم العلاقة بين الفاعل والممثل بالتعقيد. فالفاعل يمكن أن يتجلّى عبر عدد من الممثلين، كأن يؤدي دور المساعد أكثر من شخصية. وكذلك فإن المثل الواحد يمكنه أن يؤدي أكثر من دور فاعلي، كما في المخطط الذي يقدمه⁽¹⁷⁵⁾:



ويكون النموذج الفاعلي من: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمعارض. وفي صياغة متأخرة لغريماس عد المساعد والمعارض الحاقين وليس فاعلين⁽¹⁷⁶⁾. ويتميز بوجود علاقات ثنائية بين أطرافه: علاقة الرغبة (الذات والموضوع) وعلاقة التواصل (المرسل والمرسل إليه) وعلاقة الصراع (المساعد والمعارض).

إن ما قام به بروب وزاد فيه غريمال هو نقل هوية الشخصية من الكينونة الداخلية إلى الكينونة الخارجية. أي أن حقيقة الشخصية ليس جوهرها ولكن افعالها. والفارق أنها تحول إلى فاعل لا تتمايز فيه الشخصية عن أي آلة تؤدي فعلًا؛ مادامت

⁽¹⁷⁵⁾ ظ: (الفواعل القائمون بالفعل الصور): أ.ج. غريمال، ت. عبد الحميد بورابي في ضمن، السيميائية والنarrative الأدبى: أعمال ملتقي معهد اللغة العربية وأدابها، منشورات جامعة عنابة باجي ختار - الجزائر، 1995، 315-321.

⁽¹⁷⁶⁾ ظ: المصطلح السردي، 17.

تحتزل في فاعليتها. فهي فاعل بالمعنى النحوي الذي لا يقتصر على الذات الإنسانية، وإنما يشمل الحيوان والجماد وغيرهما. كما يعني غياب الحدود الفاصلة بين الذوات المختلفة؛ لأن حقيقة الاختلاف تعود إلى تمايز الكينونات الداخلية، والا فإن الكينونة الخارجية قد تتشابه إلى حد بعيد. فرب فعل تؤديه مجموعة من الذوات – كما تقدم – دون أي تمايز في الأداء مما يجعل من المجموع نسخاً لذات فاعلة واحدة. ما يعني مسخ خصوصية الوجه الإنساني المتميز. ويكون بذلك غريماً قد وقع فيما أشكل به، هو وشتراوس، على بروب من الواقع في تجريدية زائدة.

لكن غريماً، بتأثير من علم الصوت تبعاً لشتراوس، أكثر بنوية من بروب، كما يقول رامان سلدن؛ لأنه يفكر بالعلاقات بين الأطراف أكثر مما يفكـر بشخصيات الأطراف نفسها. ولكي يفسـر السياقات السردية المتعددة، والممكنة يختزل وظائف بروب الأحادي والثلاثين إلى عشرين وظيفة، ثم يجمعها في ثلاث بني (أو نماذج)؛ بنية العقد؛ وبنية الأداء؛ وبنية الاتصال أو الانفصال⁽¹⁷⁷⁾.

كما يعتمد غريماً النموذج السردي للأسطورة الذي طوره شتراوس عن نموذج الحكاية عند بروب. فقد عمد إلى تقطيع الأسطورة إلى أجزاء (اسطوريات) – على غرار الوحدات الصوتية والصرفية والدلالية (الfonniques والmorphiques والsémiques) – وكل اسطوري ي يؤدي دوراً شبهاً بدور الوظيفة عند بروب إلى حد ما. لكن ما يميز شتراوس تأكيده أهمية العلاقات البنوية بين الاسطوريات خلافاً لبروب الذي أكد أهمية التتابع بين الوظائف⁽¹⁷⁸⁾. وهذا ما سيكون محل عناية غريماً. ويمكن ذلك الشفرة الثقافية للأسطورة من خلال إعادة توزيع الاسطوريات بطرق مغايرة لوضعها على شكل سلسلة لحنية توضع فيها المتشابهات في صفوف عمودية. وتكون القراءة

⁽¹⁷⁷⁾ النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغامبي)، 93-94.

⁽¹⁷⁸⁾ ظ: الأنماط البنائية، 1 / 230-231.

عمودية أولاً من خلال قراءة أجزاء العمود الواحد ثم أفقية باتجاه الأعمدة الآخر⁽¹⁷⁹⁾.

بعد أكثر من عشرين سنة من نشر كتاب (مورفولوجيا الحكاية) نشر إتيان سوريو كتابه (متنا ألف وضع دراميكي) عام 1950. وفيه وضع تصنيفًا للشخصيات المسرحية يعتمد مصطلحات تنجمية تتميز مع عنوان الكتاب بغرابة واضحة. ويعود ذلك إلى سخريته من محاولات النقاد ارجاع الاحتمالات الدرامية إلى أوضاع قليلة، فيقترح قائمة باحتمالات تصل إلى ما يزيد عن مائتي ألف حالة ناشئة عن ست وظائف وخمس طرائق تجميع. وكانت حساباته تلك موضع شك عند بعضهم⁽¹⁸⁰⁾. لكن المهم في عمله التصنيف السادس للوظائف الذي يتكون من:

- الأسد: الذي يمثل الوظيفة الأساسية، ومن رغبته تكون المسرحية.
- المريخ: وهو الخصم أو المنافس الذي يعود لوجوده الصراع المسرحي.
- الشمس: وتمثل الخير المرغوب فيه أو الذي يُرهب جانبه.
- الأرض: وهي ملتقى الخير أو المرسل إليه الذي يعمل لصالحه الأسد.
- الميزان: الذي يتدخل لفض نزاع، فيرجع كفة على أخرى.
- القمر: الذي يمكن أن يقدم مساعدة لأي طرف من الشخصيات السابقة، فيكون حليفاً لأي منها⁽¹⁸¹⁾.

وهكذا يمكن ارجاع أي شخصية إلى واحدة من الوظائف المتقدمة مهما تعددت الشخصيات. ومن الواضح أنه يشبه تصنيف بروب المقدم إلى حد ما، رغم ما بينهما

⁽¹⁷⁹⁾ ظ: م.ن، 1 / 233-235.

⁽¹⁸⁰⁾ ظ: البنية في الأدب، 65.

⁽¹⁸¹⁾ ظ: عالم الرواية، 145-146 ومفاهيم سردية، 77 والبنية في الأدب، 67.

من اختلاف، إذ يلجا سوريو أيضاً إلى تنميّط اختزالٍ يلم الاشتات إلى متشابهات وظيفية يمكن أن تندمج بعضها مع بعض بأشكال مختلفة.

إن وظائف غريماس الست (العدد نفسه) تشبه إلى حد بعيد قائمة سوريو مع اختلاف المصطلح وتعديلاته طفيفة يجريها عليها. وهذا يعني أن غريماس استطاع أن يقدم نموذجه عبر بروب وسوريو معاً. يقول عن أهمية الأخير أنها تكمن في أنه برهن على أن التأويل العامل يُمكن تطبيقه على نصوص مختلفة عن الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية). لقد كانت نتائج هذا التطبيق بنفس قيمة النتائج التي تم الحصول عليها انطلاقاً من التطبيقات على الحكايات الشعبية⁽¹⁸²⁾.

2- كلود بريمون

لا يبعد كلود بريمون كثيراً عن غريماس من حيث المنهج والمرجعيات. يؤكّد في بداية كتابه (منطق السرد) 1973 انتسابه لبروب، وإن عمله يمثل إعادة قراءة له أو تأمّلات فيه، تعمّد إلى تعميم المتنالية الوظيفية على الأشكال السردية الأخرى وكل أنواع القصص غير الحكاائية.

لقد كان تكرار الوظائف بشكل دائم في الحكايات دافعاً لمحاولة تعميم المبدأ على الأشكال الأخرى، واستخراج القوانين العامة المسؤولة عن مثل هذا التكرار بغض النظر عن الشكل الذي تأتي به: رواية، أو فيلم، أو حكاية، أو رسوم... الخ.

يقوم منهجه بريمون - هو الآخر - على طبيعة المؤاخذات والنقد الذي وجهه لبروب، فمؤاخذاته تمهد لتأسيس مشروعه، إذ يؤكّد ما أهمله بروب أو يتحرّر من القيود التي فرضها الأخير على نفسه. لذلك فإن الوقوف على أهم تلك المؤاخذات يساعد في رسم صورة منهجه بريمون وحدود علاقته ببروب.

⁽¹⁸²⁾ السيميائيات السردية، 73.

يعتقد بريتون ان بروب لم يلتفت إلى الوظائف المعاور Les function pivots المسؤولة عن إمكانية تغيير مسارات القص وتنوعها، وان متالية الوظائف عند بروب محكومة بضرورات منطقية وجمالية وتُخضع لترتيب زمني⁽¹⁸³⁾. في حين تقول فرضية بريتون ان الوحدة القصصية ليست وظيفة بل تعاقب وان الوظيفة المعقّدة يمكن ابرازها على أنها تداخل سلاسل⁽¹⁸⁴⁾.

إن الفرضية الأساسية عند بريتون هي وجوب افتتاح كل وظيفة على مجموعة من التائج المحتملة. لكن تعريف بروب لها يقضي باستحالة تصور افتتاحها على تلك الاحتمالات. وحيث ان تعريف الوظيفة يقوم على نتائجها، فلا طريقة تنشأ عنها نتائج متعارضة. والتوجيه الذي يستعين به انتا ينبغي ان ننتقل من وجهة نظر الكلام الى وجهة نظر اللغة. يعني ان النّظام اللغوي يقوم على تعدد الاحتمالات. فالكلمة الأولى، صحيح انها تفرض قيودا لغوية على ما يليها من كلمات، تضمنا مع ذلك أمام عدد من الاحتمالات المفتوحة لبناء جملة تتصدرها تلك الكلمة. وهذا هو المطلق الذي يريد العمل عليه. بينما كان بروب معينا بوجهة نظر الكلام، حيث تكون أمام ملفوظ مكتمل وجملة تامة لا يتوقع عددا من الاحتمالات المختلفة لها.

ان قياس بريتون هذا لا يمكن اعمامه بشكل مطلق على المطلق القصصي. ففي اللغة لا تؤثر الوحدة اللغوية (الكلمة) فيما بعدها فقط، إذ يمكن للمتاخر ان يؤثر في المتقدم، فتكون بنية النص اللغوي أكثر تشابكا. فالفاعل الذي يتلو الفعل - في العربية - يمكن ان يؤثر كثيرا في دلالة الفعل وينقلها من الحقيقة إلى المجاز. وغير ذلك من موارد التأثير الآخر. أما الوحدة القصصية (الوظيفة) فإنه من الصعب اثبات تأثيرها العكسي، فالوظيفة الثانية تؤثر، بلا شك، في الثالثة، لكنها لا تؤثر في الأولى. أي ان

⁽¹⁸³⁾ ظ: بنية النص السردي، 39.

⁽¹⁸⁴⁾ ظ: البنية في الأدب، 114.

حساب الاحتمالات اللغوي أكثر تعقيداً من حساب الاحتمالات القصصي؛ لأن الأخير خططي يسير باتجاه واحد، بينما يسير الأول باتجاهين مختلفين دائماً. كما أنه لا يوجد نظام نحوبي يبدأ بقائمة من الوحدات التي يمكن لها الظهور في وضع ابتدائي، ثم تدرج لكل من هذه الوحدات جميع العناصر التي يمكن أن تتبعها. وفي الحقيقة [...] فإن هذا القياس اللغوي يشير إلى أن التحليل البنوي يتكون على التحديد المتبادل بين عناصر المتالية ككل⁽¹⁸⁵⁾

⁽¹⁸⁵⁾. 247-248. الشعرية البنوية،

قائمة المصادر

أولاً: الكتب

- آفاق الفلسفة: د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر - القاهرة، 1991.
- الأبستمولوجيا التكوينية عند جان بياجي: محمد وقيدي، أفريقيا الشرق- المغرب، 2007.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة: رومان ياكوبسون، ت. علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1 / 2002.
- اتجاهات البحث اللساني: ميلكا افيتش، ت. سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2000.
- المجاهات الشعرية الحديثة: يوسف إسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1 / 2004.
- المجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ت.د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، 2009.
- الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي: ميشيل زيرافا، ت. سما داود، م. د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1 / 2005.
- الأدب في خطر: تزفيتان طودوروฟ، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1 / 2007.
- الأدب والدلالة: تزفيتان تودوروف، ت.د. محمد نديم خشنة، مركز الإنماء الحضاري - حلب، 1996.
- أركان الرواية: إ.م. فورستر، ت. موسى عاصي، جروس بروس - بيروت، ط1 / 1994.

- أساسيات اللغة: رومان جاكوبسن وموريس هالة، ت. سعيد الغامبي، دار الكلمة والمركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2008.
- أسس السيميائية: دانيال تشاندلر، ت. طلال وهبة، م. د. ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط1/ 2008.
- أسس الفكر الفلسفية المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا: د. عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط1/ 1991،
- الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنوية: د. محمد سالم سعد الله، دار الحوار - اللاذقية، ط1/ 2007.
- الأسطورة والرواية: ميشيل زيرافا، ت. صبحي حديدي، عيون المقالات - الدار البيضاء، ط2/ 1986.
- أشكال الرواية الحديثة: تحرير و اختيار وليام فان اوكونور، ت. نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، 1980.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 1990.
- أعلام الفكر اللغوي: جون اي جوزيف ونايجل جي نيلر، ت. د. احمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، 2006.
- الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية: د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط2/ 1986.
- الألسنية علم اللغة الحديث: د. ميشال زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط2/ 1983.

- الاله الخفي: لوسيان غولدمان، ت.د. زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق، 2010.
- الأنasa البنائية: كلود ليفي شتراوس، ت. حسن قبisi، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1 / 1995.
- الأنثروبولوجيا البنوية: كلود ليفي - ستروس، ت.د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1977.
- افتتاح النص الروائي، النص والسياق: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط3 / 2006.
- الأيديولوجيا الألمانية: كارل ماركس وفريدرick المجلز، ت. د. فؤاد ايوب، دار دمشق، 1976.
- الأيديولوجيا، نحو نظرة متكاملة، محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1992.
- الأيديولوجية، وثائق من الأصول الفلسفية: ميشيل فاديه، ت. د. امينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنبير ودار الفارابي-بيروت، 2009.
- بؤس البنوية، الأدب والنظرية البنوية: ليونارد جاكسون، ثائر ديب، دار الفرد - دمشق، ط2 / 2008.
- البحث عن فردينان دو سوسيير: ميشال اريفيه، ترجمه وقدم له وعلق عليه أ. د. محمد خير محمود البقاعي، م. د. نادر سراج، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1 / 2009.
- بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتو، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عزيادات - بيروت / باريس، ط2 / 1982.

- البطل المعاصر في الرواية المصرية: احمد إبراهيم الهواري، منشورات وزارة الإعلام - بغداد، 1976.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة - الكويت، 1992.
- بلزاك والواقعية الفرنسية: جورج لوكاش، ت. محمد علي اليوسفى، المؤسسة العربية للناشرين المتعددين - بيروت، ط1/ 1985.
- البنى النحوية: نوم جومسكي، ت. د. يؤتيل يوسف عزيز، م. مجيد المشطة، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/ 1987.
- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، 1990.
- بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط3/ 2000.
- البنوية: جان بياجيه، ت. عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات - بيروت / باريس، ط2/ 1980.
- البنوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ت. ميخائيل إبراهيم خوّل، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1972.
- البنوية التكوينية والنقد الأدبي: مجموعة مؤلفين، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط1/ 1984.
- البنوية فلسفة موت الإنسان: روجيه غارودي، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، ط3/ 1985.
- البنوية في الأدب: روبرت شولز، ت. حنا عبد، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ط1/ 1984.

- البنية في اللسانيات: د. محمد الحناش، دار الرشاد الحديثة-الدار البيضاء، ط1/1980.
- البنية والتاريخ: أصولفو باسكيز، ت. مصطفى المسناوي، دار المداثة - بيروت (د.ت).
- البنية والتفكير، مداخل نقدية: مجموعة من الباحثين، ت. حسام نايل، دار ازمنة - عمان، ط1/2007.
- البنية وعلم الإشارة: تنس هوكز، ت. مجید المشطة، م. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/1986.
- البنية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا: تحرير جون ستوك، ت. د. محمد عصفور، عالم المعرفة - الكويت، 1996.
- تأصيل النص، المنهج البنوي لدى لوسيان غولدمان: محمد نديم خشبة، مركز الائمة الحساري-حلب، ط1/1997.
- التأويل بين السيميائيات والتفكيرية: امبرتو إيكو، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء، ط1/2000.
- التاريخ والوعي الظبيقي: جورج لوكاش، ت. د. حنا الشاعر، دار الأندلس - بيروت ط2/1982.
- تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء، ط4/2005.
- التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريمون كنعان، ت. لحسن حمامه، دار الثقافة - الدار البيضاء، 1995.

- تшиيع النقد: نور ثروب فرأي، ت. وتق. محب الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط2/2005.
- تشييع النقد، أربع حوالات: نور ثروب فرأي، ت. د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية - عمان، 1991.
- التطور المعرفي عند جان بياجيه: موريس شربل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط1/1986.
- التفككية، دراسة نقدية: بير زيدا، ت. أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر - بيروت، ط2/2006.
- التواصل نظريات ومقاربات: جاكوبسن وأخرون، تصدر عبد الكريم غريب، ت. عز الدين الخطابي وزهور حوتى، منشورات عالم التربية - الجزائر، ط1/2007.
- تيارات نقدية محدثة: اختيار وت. وتق. جابر عصفور، المركز القومي للترجمة - القاهرة، ط2/2009.
- جمهورية أفلاطون، ت. حنا خباز، دار القلم - بيروت، (د.ت).
- جورج لوكاش: جورج لختهاتم، ت. ماهر الكيالي ويوسف شويري، م. د. أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، (د.ت).
- الحقيقة الشعرية، على ضوء المنهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمقاهيم: د. بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث-الأردن، ط1/2010.
- حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة: برتراند رسل، ت. فؤاد زكريا، عالم المعرفة - الكويت، ط2/2009.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيرار جينيت، ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط2/1997.

- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، ط1/ 1987.
- خسون مفكرا أساسيا معاصرأ، من البنية إلى ما بعد الحداثة: جون ليشت، ت. د. فاتن البستاني، م. د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط1/ 2008.
- دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت. د. نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط2/ 1972.
- درجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ت. محمد برادة، دار الطليعة - بيروت والشركة المغربية للناشرين - الرباط، ط1/ 1980.
- درس السيمولوجي: رولان بارت، ت. ع. بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط3/ 1993.
- دليل الناقد الأدبي: د. ميحان الرويلي ود. سعد البازعى، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2002.
- رأس المال: كارل ماركس، ت. راشد البراوي، مكتبة التهضنة المصرية - القاهرة، 1947.
- الرواية التاريخية: جورج لوكاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون - بغداد، 1978.
- الرواية الفرنسية الجديدة: نهاد التكراли، الموسوعة الصغيرة - بغداد، 1985.
- الرواية كملحمة برجوازية: جورج لوكاش، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، ط 1/ 1979.
- الرواية والواقع، ت. رشيد بنجدو، الموسوعة الصغيرة - بغداد، ط1/ 1990.

- الرواية، مدخل إلى المنهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي: فاليط بيرنار، ت. عبد الحميد بورابي، دار الحكمة - الجزائر، 2002.
- رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص: فرانك ايفار وآرييك تينه، ت. د. وائل بركات، دار البنابع - دمشق، ط1/ 2000.
- الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي (ج2): بول ريكور، ت. فلاح رحيم، م. د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت، ط1 / 2006.
- الزمن والرواية: أ. مندلاو، ت. بكر عباس، م. احسان عباس، دار صادر - بيروت، ط1/ 1997.
- السيميائيات السردية، مدخل نظري: سعيد بنكراد، منشورات الزمن - الرباط، 2001.
- السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات ش. س. بورس: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - بيروت الدار البيضاء، ط1 / 2005، 129.
- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار - اللاذقية، ط2/ 2005.
- السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ: آن إينو وغيرها، ت. رشيد بن مالك، م. وتن. عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع - عمان، ط1 / 2008.
- السيميائية السردية: رشيد مالك، دار مجدلاوي-عمان، ط1، 2006.
- السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقي معهد اللغة العربية وأدابها، منشورات جامعة عنابة باجي مختار - الجزائر، 1995.
- الشعرية: تزفيطان طودوروف، ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط2 / 1990.

- الشعرية البنوية: جوناثان كلر، ت. السيد إمام، دار شرقيات - القاهرة، ط1/2000.
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي: بوريس اوسبنسكي، ت. سعيد الغامبي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1999.
- شعرية تودوروف: عثمان الميلود، عيون المقالات - الدار البيضاء، 1990.
- شعرية المسرود: ر. بارت وآخرون، ت. عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق، 2010.
- الشكلانية الروسية: فيكتور إيرليخ، ت. الولي محمد، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/2000.
- صراع التأويلات، دراسة هيرمينوطيقية: بول ريكور، ت. منذر عياشى، مراجعة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1/2005.
- صنعة الرواية: بيري لوبوك، ت.د. عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، 1981.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد الكتاب المغرب - الرباط، ط1/1992.
- ظاهريات الروح: هيجل، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت، ط3/2009.
- عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوپيليه، ت. نهاد التكراли، م. فؤاد التكرالي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/1991.
- عصر البنوية: اديث كيروزويل، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية - بغداد، 1985.

- العلاماتية وعلم النص: إعداد و.ت. مذر عياشي، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2004.
- علم الجمال: دنيس هويسمان، ت. د. أميرة حلمي مطر، دار أحياء الكتب العربية - بيروت، (د.ت).
- علم اللغة العام، ت. يوئيل يوسف عزيز، م. د. مالك المطلي، دار آفاق عربية - بغداد، 1985.
- علم النص، مدخل متداخل للاختصاصات: فان دايك، ت. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب - القاهرة، ط1/ 2001.
- العلوم الإنسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت. يوسف الأنطكي، مراجعة د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، 1996.
- العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر: بول دي مان، تحرير فلاد غورتيش، ت سعيد الغامدي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط 2/ 2000.
- عودة إلى خطاب الحكاية: جيرار جنيت، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2000.
- فلسفة هيجل الجمالية: د. رمضان بسطاويسي محمد غائم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط1 / 1991.
- فلسفة هيجل: عبد الفتاح الديدي، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1970.
- فلسفة هيجل، فلسفة الروح: ولتر ستيس، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير - بيروت، ط3 / 2005.
- الفلسفة والأدب: تحرير أي فيليبيس كريفيتشنر، ت. ابتسام عباس، م وتق. د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1989.

- الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة
— بيروت، ط1/ 1977.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت. د. احمد المدينى، دار الشؤون الثقافية العامة —
بغداد، ط2/ 1989.
- في الأدب الإنجليزي: د. لويس عوض، مطبعة الأنجلو-القاهرة، 1950.
- في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: د. جمال شحيد، دار ابن رشد
— بيروت، ط1/ 1982.
- في الخطاب السردي، نظرية قرماس Gremas: محمد الناصر العجمي، الدار العربية
للكتاب — تونس، 1993.
- القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية من بنيان إلى بيكيت: ولفكاتك آيزر، ت.
هناه خليف الدائيني، دار الشؤون الثقافية العامة — بغداد، ط1/ 2006.
- قاموس السردية: جيرالد برنس، ت. السيد إمام، ميريت للنشر والعلوم —
القاهرة، 2003.
- قاموس الفكر السياسي: ت. د. أنطون حصبي، منشورات وزارة الثقافة — دمشق،
1994.
- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: أوزوالد ديكر وجان مارس سشايفر، ت.
د. منذر عياشى، المركز الثقافي العربي — بيروت/ الدار البيضاء، ط2/ 2007.
- القراءة النسقية، سلطة البنية ورهم الحالية: احمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون
— بيروت ومنشورات الاختلاف — الجزائر، ط1/ 2007.

- القصة الرواية المؤلف: تودوروف وغيره، دراسة في نظرية الانواع الأدبية المعاصرة، ت وتق. خيري دومة، م. أ.د. سيد البحراوي، دار شرقيات - القاهرة، ط 1/ 1997.
- قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ت. صياغ الجheim، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1977.
- قضايا الشعرية: رومان جاكوبسن، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1/ 1988.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، ت. جميل نصيف التكريتي، م. د. حياة شراره، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 1/ 1986.
- قضية البنية، دراسة ونماذج: عبد السلام المساي، دار امية - تونس، ط 1/ 1991.
- كتاب ارسسطو فن الشعر، ت. د. إبراهيم حادة، هلا للنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1/ 1999.
- الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، ت. د. محمد نديم خشبة، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط 1/ 2002.
- الكلبة الرومانسية والحقيقة الروائية: رينيه جيرار، ت. د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1/ 2008.
- الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو، ت. مطاع صفدي وأخرين، مركز الإنماء القومي - بيروت، 1989.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 1988.

- لذة النص: رولان بارت، ت. د. مثلث عياشي، مركز الإمام الحضاري - حلب، ط 2002.
- اللسانيات التوليدية، من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدبي مفاهيم وأمثلة: مصطفى غلغان بمشاركة د. احمد الملاخ ود. حافظ إسماعيل علوى، عالم الكتب الحديث - أربد، ط 1/ 2010.
- اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت.أ.د. احمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية - الإسكندرية، 2009.
- اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت. لحسن احمامه، دار الثقافة - الدار البيضاء، ط 1/ 1997.
- اللغة والخطاب الأدبي: اختارها وترجمها سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء، ط 1/ 1993.
- اللغة واللغويات: جون لوينز، ت. محمد العناني، دار جرير عمان، ط 1/ 2009.
- ما الأدب: جان بول سارتر، ت.د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، 1990.
- ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي: د. باسم علي خريسان، دار الفكر - دمشق، ط 1/ 2006.
- ما فوق البنية، فلسفة البنية وما بعدها: ريتشارد هارلند، ت. لحسن حامة، دار المخوار - اللاذقية، ط 2/ 2009.
- ما هو النقد: إعداد وتقديم بول هير نادي، ت. سلامة حجاوي، م. د. عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ط 1/ 1989.

- المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة: لوسيان جولدمان، ت. نادر ذكري، دار الحداثة - بيروت، (د. ت).
- ماركس وهيجل: جان هيبيوليت، ت. جورج صدقني، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 1971.
- الماركسية وفلسفة اللغة: ميخائيل باختين، ت. محمد البكري ويسى العيد، دار توبيقال للنشر - الدار البيضاء، ط1/ 1986.
- مبادئ في علم الأدلة: رولان بارت، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط2/ 1986.
- المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ت. فخرى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1/ 1992.
- محاضرات في الأيديولوجيا والبيوبيها: بول ريكور، تحرير وتقديم جورج هـ. تيلور، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة - بيروت، 2002.
- محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة: شقيقة العلوى، أبحاث لترجمة والنشر والتوزيع - بيروت، ط1/ 2004.
- محاضرات في علم اللسان العام: دو سوسيير، ت. عبد القادر قنيري، م. احمد حبيبي، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء، ط2/ 2008.
- مدخل إلى التحليل البنائي للقصص، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط1/ 1993.
- مدخل الى السيميائية السردية والخطابية: جوزيف كورتيس، ت. د. جمال حضرى، الدار العربية للعلوم ناشرون ومتضورات الاختلاف - بيروت/ الجزائر ط1/ 2007.

- مدخل إلى السيميويطيقا: إشراف سوزانا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية
القاهرة، 1986.
- المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: هيغل، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة -
بيروت، ط 3/ 1988.
- مدخل إلى علم لغة النص: فولفجانج هانيه مان وديتر فيهجر، ت. سعيد حسن
بميري، مكتبة زهراء الشرق - القاهرة، ط 1/ 2004.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب، ت. د. رضوان ظاظا، م. د.
المتصف الشنوفى، عالم المعرفة - الكويت، 1997.
- مدخل إلى نظريات الرواية: بير شارتى، ت. عبد الكبير الشرقاوى، دار توبيقال للنشر
الدار البيضاء، ط 1/ 2001.
- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلًا وتطبيقا: سمير المرزوقي وجليل شاكر، دار الشؤون
الثقافية العامة - بغداد، 1986.
- المرايا المدببة، من البنوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة -
الكويت، 1998.
- مشكلة البنية، أو أضواء على البنوية: د. ذكريا إبراهيم، مكتبة مصر-القاهرة،
1990.
- المصطلح السردي: جيرالد نرنس، ت. عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بيرى،
المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، 2003.
- معجم السردية: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر - تونس ودار
الفارابي ومؤسسة الانتشار العربي - لبنان ودار تالة - الجزائر ودار العين - مصر
ودار الملتقي - المغرب، ط 1/ 2010.

- معجم السيميائيات: فيصل الأهر، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ونشرات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2010.
- مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ت. عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2005.
- مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ت. د. محمد عصافور، عالم المعرفة – الكويت، 1987.
- مقالات ضد البنية: جون هال وولIAM بويلورد ودليامن شوبان، ت. إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1/ 1986.
- مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عروductory، دار الحوار-اللاذقية، ط1/ 1993.
- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون، ت. احمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1991.
- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايغلتن، إبراهيم جاسم العلي م. د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1992.
- المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث: د. يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2009.
- الملهمة والرواية، دراسة الرواية مسائل في المنهجية: ميخائيل باختين، ت. د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي – بيروت، ط1/ 1982.
- من البنية إلى الشعرية: رولان بارت وجيرار جينيت، ت. غسان السيد، دار نينوى – دمشق، ط1/ 2001.
- من الفلسفة الوجود إلى البنية، دراسة نقدية للاحتجاهات الرئيسة: ت. ا. ساخاروفا، ت. وتق. د. احمد برقاوي، دار دمشق-دمشق، ط1/ 1984.

- من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر: د. عمر مهيل، الدار العربية للعلوم - بيروت ونشرات الاختلاف - الجزائر، ط1/ 2007.
- مناهج علم اللغة، من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي: بريجيت بارتشت، ت. ١. د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار - القاهرة، ط١/ 2004.
- المنطق: محمد رضا المظفر، منشورات اسماعيليان - قم، ط13/ 1426هـ.
- المنهج الجدلية عند هيغل: امام عبد الفتاح امام، دار المعارف - القاهرة، ط2/ 1985.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل، دار المعارف - القاهرة، ط2/ 1980 /
- موت الإنسان في الخطاب الفلسفى المعاصر: د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة - بيروت، ط1/ 1992.
- موت المؤلف نقد وحقيقة: رولان بارت، ت. د. متذر عياش، تق. عبد الله الغذامي، دار الأرض - بيروت، (د. ت).
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ت. أبو بكر احمد باقادر واحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ط1/ 1989.
- مورفولوجيا القصة: فلاديمير بروب، ت. د. عبد الكريم حسن ود. سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع - دمشق، ط1/ 1996.
- موسوعة السرد العربي: د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1/ 2005.
- موسوعة لالاند الفلسفية، ت. خليل احمد خليل، عويدات للنشر والطباعة-بيروت، 2008.

- نحو رواية جديدة: الآن روب جرييه، ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، تق. د. لويس عوض، دار المعارف بمصر - القاهرة، (د.ت).
- النص الروائي، تقنيات ومناهج: بيرنار فالبيط، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1999.
- النص السردي، نحو سميات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، دار الامان - الرباط، ط1/1996.
- نظريات السرد الحديثة: والأس مارت، ت. د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1998.
- نظريات معاصرة: جابر عصفور، مهرجان القراءة للمجتمع - القاهرة، 1998.
- نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ط1/1995.
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين، ت. محبي الدين صبحي. م.د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب الاجتماعية - دمشق، 1972.
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارن، ت.د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر - الرياض، 1992.
- نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفيت، ت.د. جهيل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، 1980.
- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ت. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، 1998.
- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ت. سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ودار الفارس - عمان، ط1/1996.

- النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، 2004.
- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن: فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت، ط1 / 1993.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط3 / 1987.
- نظرية الرواية والرواية العربية: د. فيصل دراج، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط2 / 2002.
- نظرية الرواية وتطورها: جورج لوكاش، ت. نزيه الشوفى - دمشق، ط1 / 1987.
- نظرية الرواية: جورج لوكاش، ت. الحسين سبعان، منشورات التل -الرباط، ط1 / 1988.
- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة: د. السيد إبراهيم، دار قباء-القاهرة، 1998.
- نظرية الرواية، علاقة التعبير بالواقع: موريس شرودر وجون هولبرن وجورج هنري رالي، ت. د. محسن الموسوي، منشورات مكتبة التحرير - بغداد، 1986.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيير: جيرار جينيت وغيره، ت. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء، ط1 / 1989.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت والشركة الغربية للناشرين المتحدين - الرباط، ط1 / 1982.

- نظرية النقد الأدبي الحديث: د. يوسف نور عوض، دار الأمين – القاهرة، ط 1/1994.
- نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنية: تحرير جين ب. تومبكتن، ت. حسن ناظم وعلي حاكم، م. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999.
- النقد، أساس النقد الأدبي الحديث: تبويب مارك شورد وجوزفين مايلز وجوردن ماكتزي، ت. هيفاء هاشم، م.د. لمجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط 2/2006.
- النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي: بيير زعما، ت. عايدة لطفي، م. د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوي، دار الفكر والنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1 / 1991.
- النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات: فنسنت ب. ليتش، ت. محمد يحيى، م. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2000.
- النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات قضائية: آن موريل، ت. إبراهيم أوليغان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط 1/2008.
- النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تادييه، ت.د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1993.
- النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تادييه، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط 1/1993.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هاين، ت.د. احسان عباس ود. محمد يوسف شجم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر – بيروت، (د.ت).

- النقد البنوي الحديث، بين لبنان وأوروبا: د. فؤاد أبو منصور، دار الجليل - بيروت، ط 1/1991.
- النقد البنوي للحكاية: رولان بارت، ت. أنطوان أبو زيد، منشورات عزيزات - بيروت / باريس، ط 1/1988.
- النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي: د. حميد حمداني، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1/1990.
- نقد العقل المغضض: عمانوئيل كنط، ت. موسى وهبة، مركز الإنماء القومي - بيروت، (د. ت).
- نقد النقد، رواية تعلم: تزفستان تودوروف، ت. د. سامي سويدان، م. ليلى سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1986.
- النقد والأيديولوجية: تيري إيجلتون، ت. فخرى صالح، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2005.
- همسة اللغة: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط 1/1999.
- هيغل والفن: جيرار برا، ت. منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1/1993.
- الواقع والمثال: د. فيصل دراج، دار الفكر الجديد - بيروت، 1989.
- الواقعية في الفن: سيدني فنكلشتين، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (د.ت).
- الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت. وتق. سعيد الغانمي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1/1999.

- وضع النقد، من النقد الجديد إلى البنية: ت. صبار سعدون السعدون، الموسوعة الصغيرة - بغداد، 1990.
- ثانياً: الدوريات
- الأدب والأيديولوجيا: كمال أبو ديب، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع 4 / 1985.
- الأدب والأيديولوجيا: لويس عوض، مجلة فصول - القاهرة مج 5 ع 4 / 1985.
- استعمال الضمائر في الرواية: ميشال بوتور، ت. احمد عمرو، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، ع 9 / 1989.
- البنية ذات الميمنة: التناقض والتضاد: لوي التوسي، تق. وت. فريال جبوري غزول، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع 3 / 1985.
- التحليل الشكلي للروايات التقليدية: والسن مارتن ونيك كونراد، ت. سعد قاسم الأسد، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، ع 1 / 1989.
- التفسير والتفكيك والأيديولوجية: كريستوفر بطرس، ت. نهاد صليحة، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع 3 / 1985.
- عن البنية التوليدية: د. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، مج 1، ع 2 يناير / 1981.
- العناصر الجوهرية للموضع السردي: ك. ف. ستانزلي، ت. عباس التونسي، مجلة فصول - القاهرة، مج 11، ع 4 / 1993.
- الكذب الرومانطيكي والحقيقة الروائية (الرغبة المثلثة): رينيه جيار، ت. إدريس الناقوري، مجلة فصول - القاهرة، مج 12، ع 2 / 1993.
- لينين ناقداً لتولستوي: بيير ماشري، ت. وتق. عبد الوشيد الصادق محمود، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع 3 / 1985.

- الماركسية والنقد الأدبي: تيري إيجلتون، تق. وت. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع/3 1985.
 - مدخل إلى البنية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة: د. نور الدين صدار، مجلة عالم الفكر - الكويت، مج 38، ع/1 2009.
 - مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، ت. خيري دومه، مجلة فصول - القاهرة، مج 12، ع/2 1993.
 - النقد البنوي بين الأيديولوجيا والنظرية: محمد علي الكروي، مجلة فصول - القاهرة، مج 4 ع/1 1983.
- ثالثاً: الواقع الإلكترونية
- الرؤية اللغوية للعالم: سعيد الجعفر، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، ع/2616 نisan 2009.



مراجعات الفكر السردي الحديث



للتَّشْرِيفِ وَالتَّوزِيعِ

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4611169 - +962 6 4616436

فاكس: +962 6 4616435

ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن

info@daralredwan.com

www.redwanpublisher.com



9 789957 764265